INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ŞI CINEMATOGRAFIE
„ION LUCA CARAGIALE"
— BUCUREŞTI —

Conf. dr. SILVIA CUCU

ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL
(Secolul XIX)

I. ROMANTISMUL
II. ROMANTISMUL GERMAN

ANUL UNIVERSITAR 1970 - 71

— 1 9 7 1 —

Scanned with OKEN Scanner

INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ŞI CINEMATOGRAFIE
„ION LUCA CARAGIALE"
— BUCUREŞTI —

Conf. dr. SILVIA CUCU

ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL
(Secolul XIX)

I. ROMANTISMUL
II. ROMANTISMUL GERMAN

ANUL UNIVERSITAR 1970-71

Rudolf Valentin

(Eugen Cristea)
11 mai 1973

— 1971 —

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA TEATRULUI UNIVERSAL - SECOLUL 19

- ROMANTISMUL -

- ROMANTISMUL GERMAN -

C U P R I N S

I. Termenii : romantic - romantism - pg. 3

Sensul etimologic - pg.5, Forma de spirit romantică - pg.9, Tipul uman romantic - pg.1o, Tipul estetic romantic -pg.11,

Curentul romantic - pg.13

Trăsături generale - pg.14.

II. Romantismul german - pg.18

Izvoare - antecedente - pg.19.

Etape - pg.24.

Gîndirea romantică - pg.27

Despre lume - pg.31, - Idealism magic - pg.35, Poeţii -pg.4o Incongtientul - pg.41, - Concepţia despre moarte - pg.43, - Despre dragoste - pg.44, - Subiectivism - pg.45, - Ironia romantică - pg.46, - Concepţia despre poezie - pg.51, - Poezia antică şi modernă - pg.54, - Stimmungs Kunst - pg.56. - Arta sintetică - pg.57, - Relativitatea frumosului - pg.63 - Natura - pg.64, - Libertate formală - pg.64.

Teoria dramatică - pg.66

Finalitatea teatrului - pg.68, - Elementul poetic - pg.7o, - Tragedia antică şi drama romantică - pg.71, - Unităţile - pg.72, - Shakespeare - pg.73, - Piesa istorică - pg.75, - Raportul libertate - necesitate - pg.77, - Esenţa tragicului - pg.79, - Esenţa comicului - pg.85, - Joc - pg.86,

Scanned with OKEN Scanner

- Mască - pg.87, - Ironie, deziluzionare - pg.88, - Marionete - pg.89.

Dramaturgia romantică - pg.93

Relaţia text-public - pg.95, - Ludwig Tieck - pg.97, Schauer-romantik - pg.99, - Comediile - pg.1o2, - "Motanul încălţat" - pg.1o3, - Cl.Brentano - pg.122, - Schiksalsdrama - pg.123, - Z.Werner - pg.125, - Heinrich von Kleist - pg.126, - "Familia Schroffenstein" - pg.126, - Penthesilea - pg.131, - Kätchen von Heilbronn - pg.137, - Amphitrion - pg.139, Hermannsschlacht - pg.141, - Prinz von Homburg - pg.143, Ulciorul sfărîmat - pg.152.

Viaţa teatrală - pg.155

Ludwig Tieck - pg.156, - E.T.A. Hoffmann - pg.158, - Karl Immermann - pg.16o, - Actorii - L.Devrient, J.Fleck - pg.161.

Concluzii - pg.163.

Bibliografie - pg.165

Studiul romantismului în cultura teatrală a mai multor ţări europene îl începem în acest prim volum cu clarificarea termenilor şi relevarea trăsăturilor generale, oprindu-ne apoi atenţia asupra celei mai timpurii şi deosebit de interesante afirmări ale gîndirii romantice cu influenţă atît de marcată asupra teoriei şi practicii scenice în teatrul german din primele decenii ale secolului 19.

Dacă orice periodizare a istoriei artei ridică destule probleme, dat fiind multitudinea şi relativitatea criteriilor posibile, în cazul romantismului, străduania de a cuprinde într-o formulă precisă, oricît de amplă, faţetele sale complexe şi contradictorii apare atît de dificilă, încît propunerea făcută de unii cercetători moderni ai teoriei literare de a se înlătura împărţirea pe epoci şi curente - ca fiind prea didacticistă şi simplificatoare, apare deosebit de seducătoare.

Este evident că procesul viu, real, al creaţiei artistice înscrie suprapuneri, reveniri, perenităţi, coexistenţa ideilor noi cu cele tradiţional - conformiste ; că marile personalităţi creatoare nu pot fi prin patul lui Procust al unei clasificări rigide, opera lor depăşind graniţele unui singur curent prin tendinţe sau modalităţi de expresie. Scriitorii cei mai mari nu sînt decît rareori ataşaţi unui anume program artistic, creaţia lor fiind imposibil de cuprins şi strîns în formule, ca dovadă pe Dante, sau Shakespeare, A.W.Schlegel i-a putut considera romantici, la Corneille au fost sesizate elementele baroce, Goethe a fost pe rînd exponent al "Sturm und Drang"-ului, al neoclasicismului, deşi tot el l-a creat pe Werther, prototipul eroului romantic ; contemporanii nu-l considerau pe Kleist romantic şi cine l-ar putea încadra exact pe G.Büchner într-un singur curent literar ?

Bazîndu-se pe detectarea unor esenţe caracteristice şi desigur nu din dorinţa de a emite un simplu paradox, George Călinescu nota[1] : "... am putea afirma că Labruyère bate spre romantism, că Victor Hugo are fond clasic, că Renaşterea e mai mult ori mai puţin romantică iar romantismul german e considerabil clasic". Concluzia sa este că "nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic e şi clasic şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii, căci nu ne punem pe terem istoric, ci de impurităţi structurale.

Clasicism - Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă"[2].

Consideraţiile lui George Călinescu atrag atenţia asupra necesităţii de a delimita semnificaţia estetică a termenilor de cea istorică de a sublinia sensurile multiple pe care le-au primit de-a lungul timpului. Cu această condiţie, credem că termenii consacraţi mînuiţi cu atenţie, pot înlesni înţelegerea succesiunii fenomenelor artistice şi lumina individualitatea creatoare a scriitorilor - căci oricît de variate ar fi ele, la o cercetare mai aprofundată apare într-un anume moment al evoluţiei, o dominantă, o unitate în principii, teme şi orientare, care îngăduie o discuţie în jurul "clasicismului", "romantismului" sau "realismului" lor.

---

1. George Călinescu: Impresii asupra literaturii spaniole, E.P.L.A., Buc. 1946, pg.16.
2. Op.cit., pag.17.

Frecvenţa termenilor de circulaţie universală "romantic"-"romantism", nu numai în textele de istorie literară, în comentariile de specialitate ci şi în limbajul comun, este dovada vitalităţii şi a importanţei lor ; cele peste o sută cincizeci de definiţii cîte au fost semnalate, provin din diversitatea concepţiilor, a unghiurilor de vedere, a controverselor ivite în comentarea romantismului. Menţinerea lui în atenţia oamenilor de cultură i-a lărgit şi îmbogăţit sensurile care au depăşit limitele estetico-istorice, îndreptăţind afirmaţia descurajantă a unui cercetător modern (Arthur O.Lovejay) : "cuvîntul romantism a ajuns să însemne atît de multe lucruri încît prin el însuşi, nu înseamnă nimic".

Etimologic, cuvîntul este de origine franceză, provenind de la denumirea de "roman" dată povestirilor de aventuri în proză sau versuri[1]. Pe la jumătatea secolului 17 începe să fie folosit în Anglia în formă de adjectiv - "romanesc" pentru a indica elementul neverosimil, fabulos, ireal, prezent în vechile romane. Un secol mai tîrziu, în Franţa, el caracteriza peisajele pitoreşti în care evoluau scenele duioase ale scrierilor sentimentale. Acestei semnificaţii J.J.Rousseau îi adaogă o notă lirică pregnantă, numind "romantică" starea de reverie favorabilă vagabondării imaginaţiei. Nuanţele cuvîntului se lărgesc treptat rămînînd legate mai mult de sentiment, de natura sensibilităţii umane. In Germania termenul primeşte o încărcătură istorică. Herder îl foloseşte pentru referiri la poezia

---

1. Amănunte asupra evoluţiei semnificaţiilor termenului de "romantic" sînt cuprinse mai ales în studiul lui Wellek René : "Concepts of Criticism", New Haven and London, Yale University Press 1963 ; Paul von Tieghem "Le mouvement romantique", Libr. Hachette, Paris 1912 ; Alb.Thibaudet : Fiziologia criticii, E.L.U. Buc. 1966 ; C. Apollonio : "Romantico : storia e fortuna di una parola", Firenze, 1958 ; Paul Cornea : Prodigioasa aventură a unui cuvînt : "romantic", în "Romantismul românesc şi romantismul european", Buc. 1970, ş.a.

sentimentală a Evului Mediu, cuvîntul "romantisch" fiind sinonim cu "romanisch", însemnînd "vechi", "medieval". Un ansamblu de tendinţe multiple care se întîlnesc către sfîrşitul secolului 18 aduc o precizare în sens literar a termenului, el fiind tot mai mult atribuit unui gen de poezie nouă. Fr. Schiller a sesizat printre primii deosebirea dintre poezia antică şi cea modernă în studiul său "Über naive und sentimentalische Dichtung" (Despre poezia naivă şi sentimentală) ; distincţia a primit în scrierile fraţilor Schlegel altă terminologie şi un sens propriu ei sînt cei care au elaborat şi susţinut pe plan general estetic contrastul dintre clasic şi romantic. Adoptînd puncte de vedere noi care se detaşau de cele tradiţionale, ei înşişi n-au alăturat doctrinei lor termenul de "romantic", dar l-au atribuit acelei orientări literare ideale pe care o vedeau înfăptuită prin întoarcerea spre tradiţia medieval creştină. Argumentarea amplă pentru susţinerea acestei idei a adus-o A.W.Schlegel în cadrul prelegerilor ţinute la Berlin (1801-4) "Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" (Prelegeri despre literatura frumoasă şi artă) dar mai ales a celor ţinute la Viena (1808-9) "Über dramatische Kunst und Literatur" (Despre arta dramatică şi literatură); pornea de la consideraţia că în perioada formării popoarelor moderne, cînd a avut loc contopirea lumii romane vlăguite, decăzute, cu populaţiile nordice-germanice, odată cu răspîndirea creştinismului în Europa şi cu apariţia cavalerismului, au luat naştere literaturile "romane" - "romantice" care au dat o expresie spontană, plină de originalitate, liberă de orice convenţii clasice "instinctului divin" din sufletul omului. Printre fondatorii acestei literaturi "romantice" Schlegel îi numără pe Dante, Petrarca, Boccaccio, dintre capodoperele ei fac parte poemele scrise ale Nibelungilor, legendele din ciclul

regelui Arthur, dramele lui Shakespeare sau Calderon reprezentînd culmile ei libere de canoanele esteticei clasice de măiestrie şi libertate creatoare. Răspîndirea neoclasicismului mai întîi în Franţa, apoi în alte ţări, a deviat şi oprit evoluţia organică a literaturii medieval-romantice ; iar îndepărtarea efectului sterilizant pe care l-a avut imitarea culturii greco-latine şi neoclasice franceze nu s-ar putea împlini - după părerea lui A.W. Schlegel decît prin regăsirea şi valorificarea tradiţiilor autentice, prin redescoperirea virtuţilor, legendelor, artei medievale, calea cea mai potrivită pentru revitalizarea şi fertilizarea gîndirii şi practicii artistice moderne. De aceea "romantic" în sensul folosit de Schlegel mai poate însemna şi mişcarea de idei, mai bine zis influenţa necesară pe care ar putea-o exercita arta unei ţări "romanice" asupra uneia germane. Si Madame de Staël în cartea "De la littérature" (1800) foloseşte noţiunea de "romantic" pentru poezia germană care avea drept origine cîntecele trubadurilor, născute în epoca cavalerismului.

Cristalizarea semnificaţiei moderne a termenului "romantic" s-a împlinit prin contribuţii numeroase : Novalis foloseşte primul termenii "Romantik" - "Romantiker" (romantica-romantici), Fr. Schlegel în fragmentul 116 din revista Athenaeum (1798) defineşte poezia romantică drept o "poezie universală progresivă", apropiind termenul de înţelesul său concret istoric în "Gespräch über die Poesie" (Discuţie despre poezie); Schelling în "Philosophie der Kunst" (1802-3) (Filosofia artei) Jean Paul în "Vorschule der Aesthetik" (1804) (Scoală pregătitoare a esteticei) Fr. Ast în "System der Kunstlehre" (1805) (Sistem al teoriei artei) formulează păreri, care clarifică în parte caracterele pe care le putea primi noua literatură cultă opusă clasicismului.

Traducerea în limba franceză a "Cursului de literatură" a lui A.W.Schlegel apare (în 1813) concomitent cu masiva lucrare "Despre literatura din Sudul Europei" a lui Simonde de Sismondi (4 volume) care preia concepţia lui Schlegel asupra civilizaţiei romantice a Evului Mediu şi subliniază existenţa celor două grupe de literaturi principale - de Nord şi Sud, precum şi posibila lor sinteză creatoare. Sismondi numeşte "romană" limba născută din amestecul latinei cu vechea germană şi leagă sensul cuvîntului "romantic" de acest fapt ; sensul şi ideia nu s-au păstrat multă vreme, dar au stat la baza dezvoltării aşa numitului "stil trubadur" în Franţa (1814-3o).

Ideile Schlegeliene se răspîndesc în Europa şi prin larga difuzare a cărţii Doamnei de Staël "De l'Allemagne" (apărută la Londra în 1813 în 7o.ooo exemplare) în care sînt expuse (Capitolul 11) asociaţiile dintre clasic şi sculptural, romantic şi pictural cu paralela dintre ele, contrastul dintre drama greacească a faptului şi drama modernă de caracter, poezia perfecţiei faţă de poezia progresului. Părerile autoarei rupeau cu tradiţia clasicismului, exaltau imaginaţia, sentimentul, entuziasmul.

Termenul "romantic" începînd de prin 1815 intră în circulaţia mai multor limbi, pentru a desemna diferite forme noi ale literaturii în măsura în care se inspirau din trecutul naţional şi plasau valorile sentimentale deasupra celor raţionale, făcînd mai mult loc subiectivismului în creaţie. Se recunoştea astfel existenţa unui curent încă difuz dar prezent în mai multe ţări, chiar dacă denumirea lui nu era încă unitară sau recunoscută. Lord Byron de pildă, considera distincţia clasic-romantic o problemă continentală, fără extindere în propria ţară. Stendhal vede mai exact apartenenţa scriitorului la acest

nou curent, atunci cînd se exprimă în corespondenţa sa : "Je suis un romantique furieux c'est à dire, je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron, contre Boileau" (Sînt un romantic furios, ceea ce înseamnă că sînt pentru Shakespeare împotriva lui Racine şi pentru Lord Byron, împotriva lui Boileau". Dealtfel în studiul său "Racine et Shakespeare", el a dat una din definiţiile cele mai simple, adevărate, moderate (după părerea lui Thibaudet) : "Romantismul este arta de a le prezenta popoarelor acele opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt apte de a le aduce un maximum de desfătare posibilă. Clasicismul dimpotrivă, le înfăţişează literatura care le aducea o maximă desfătare străbunicilor lor".

Stîrnind destule opoziţii, termenul abstract "romantism" primeşte în Franţa semnificaţia sa estetic-istorică mai precisă, dovedind adevărul că de obicei curentele se definesc după ce au apărut, din necesităţi polemice, că în focul lor denumirile se delimitează treptat. Dar însăşi urmărirea modului în care a fost pe rînd înţeles şi folosit cuvîntul romantic-romantism, indică cîteva din accepţiile fundamentale - ale acestor noţiuni, în jurul cărora discuţia continuă şi azi.

Aşa cum înţeleg fraţii Schlegel esenţa poeziei romantice, e limpede că ei nu au în vedere numai necesităţile momentului lor literar şi semnificaţia lui istorică, ci date definitorii ale unui anume temperament artistic, a unei viziuni despre viaţă, a unui tip estetic permanent, idee care s-a conturat şi aprofundat pînă acum în comentariile multor specialişti.

Se poate vorbi deci despre romantism ca <u>formă de spirit</u>,

caracteristică unui anume tip de umanitate, cu o anume concepţie despre lume şi viaţă, cu manifestări proprii şi prezent în toate epocile istorice. Există un stil romantic de existenţă, un mod de a simţi şi cugeta, de a reacţiona conform unei alcătuiri psihice speciale. Romanticul este un introvertit, un om de simţire şi fantezie, aplecat spre lumea lăuntrică, pe calea contemplaţiei şi a visului. Fr. Schlegel vorbeşte despre dezamăgire, despre dorul nespus, despre sentimentul de insaturaţie, despre "furia nemulţumirii"; Novalis creează simbolul Florii albastre - al fericirii totdeauna dorită, niciodată atinsă, al setei de ideal, de absolut. Este un element hotărîtor în structura "romanticului", neliniştea, căutarea răspunsului la marile întrebări umane şi insatisfacţia culeasă în strădania de a atinge un ideal ; avîntul spre dînsul, nevoia existenţei lui, izvorăşte din inadaptarea şi singurătatea într-un mediu ostil pe care-l respinge cîteodată cu revoltă titanică - de cele mai multe ori refugiindu-se însă în pasivitate şi renunţare. Esenţa stării de spirit romantice o găsim cuprinsă în frumoasele cuvinte ale lui Jean Jacques Rousseau : "J'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini..." (Mă sufocam în univers, aş fi dorit să mă avînt spre infinit).

Exaltarea nu exclude însă luciditatea, credinţa se poate converti în scepticism, pentru că modul de manifestare al sensibilităţii romantice este pasionat, contrastant, alternînd între extreme.

Tensiunea psihică permanentă la contactul cu realitatea face ca existenţa romanticului să fie plină de dispoziţii, visări, exaltări, meditaţii, fantezii, lipsindu-i însă voinţa, puterea spre fapta eliberatoare.

Din şirul lung de caracterizări în paralel ale clasicu-

lui şi romanticului - ca tipuri umane, pe care le-a formulat strălucit George Călinescu[1], nu putem să nu citãm măcar cîteva : "In adaptarea la existenţă, clasicul arată bun simţ şi este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, absurd, incomprehensibil.

"Ţinuta clasicului e decentă, calmă, zeească ; a romanticului e vehementă.

"Starea clasicului e somnolenţa pastorală, "siesta" la umbră, sub regimul soarelui. Starea romanticului e visarea, coşmarul.

"Clasicul e social, sociabil, caută "comerţul", conversaţia, ("dialogul" e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic sau facţionar, rebel în fruntea mişcărilor populare.

"Clasicul e un solar, romanticul e un selenar.

"Clasicul trăieşte în lumea "ideală", statică, mitologică ; romanticul în universul propriu, fantastic.

"Clasicul cultivă stările clare, logice ; romanticul stările de noapte, ilogice.

"Clasicul promovează coherentul liniştitor. Romanticul : incoherentul, chimericul, terificul, oniricul".

Ţinînd seama de configuraţia sufletească a creatorilor, de înclinaţiile şi tendinţele individualităţii lor artistice se pot formula trăsăturile unui tip estetic romantic. In sensul precizat de Tudor Vianu, un tip estetic reprezintă "o anumită structură permanentă a operelor şi artiştilor care au apărut de

---

1. George Călinescu : Impresii asupra literaturii spaniole, Ed. pt. L.A., Buc. 1946, pag.21, 22, 25, 26, 27.

fapt de mai multe ori în decursul istoriei"[1].

"Sînt artişti orientaţi mai cu seamă către realizarea normei unităţii, sau către aceea a normei originalităţii, artişti aparţinînd tipului plasticizator sau expresiv" ... "Sînt artişti preocupaţi mai mult de organizarea formală şi de rigoarea compoziţiei, alţii mai mult de expresia lirică a personalităţii lor". Tocmai acesta este cazul tipului romantic, el neagă principiul mimetismului în creaţia artistică, este subiectiv, conflictual, imaginativ, iraţional spre deosebire de clasicul obiectiv, unitar, imitativ, raţional, static.

Delimitarea se produce de fapt pornind de la înţelegerea diferită asupra raportului cu realitatea, din care derivă şi concepţia asupra funcţiei de cunoaştere a artei - consecinţele pe planul creaţiei fiind importante. Revenind la studiul citat al lui George Călinescu, reţinem de pildă, observaţiile :

"Clasicul arătînd interes pentru tipurile eterne are despre lume o viziune caracterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toţi sînt nişte istorici, în vreme ce clasicii sînt moralişti.

"Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral ; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

"Altfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică şi politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi îşi pune probleme, are idei, face metafizică". (pag.24).

Desigur aici s-ar mai putea aminti principiul libertăţii formale, alegerea semnificativă a temelor, prezenţa miturilor, ponderea fantasticului şi a visului, rolul imaginaţiei,

---

1. Tudor Vianu, "Estetica", Buc. 1945 pg.33, 53, 54.

al inconştientului şi alte elemente care nu infirmă pătrunzătoarea observaţie a lui Al.Béguin : "Parcă nici o definiţie nu poate să cuprindă adevărata esenţă a romantismului, care ţine de calitatea sensibilă şi de afirmarea vitală, nu numai de inteligenţă"[1].

Aşa privind lucrurile, din antichitate şi pînă în zilele noastre, tipul estetic romantic poate fi recunoscut, stabilind afinităţi între creatori pe care-i despart decenii sau chiar secole.

Cînd frecvenţa unor idei şi practici poetice de tip romantic a fost înlesnită de anumite condiţii favorizante, cînd ele au devenit comune unui grup mai mare de creatori şi au dominat o anumită perioadă din evoluţia istorică a artei, termenul romantic a putut fi asociat celui de curent, primind astfel accepţia sa istorică. Amintim definiţia dată de Tudor Vianu curentului literar, care "nu este decît produsul unei coincidenţe între o structură permanentă a spiritului uman şi anumite împrejurări care o solicită cu deosebire".

In cazul "curentului romantic" problema se complică prin marea varietate a realizărilor, prin diferenţele de cronologie, prin configuraţia proprie pe care a primit-o în literatura fiecărei ţări (atît de mari fiind deosebirile, încît s-a ajuns la propunerea înlocuirii termenului de "romantism" cu cel de "romantismuri")[2].

Un istoric atît de doct ca H.A.Karff propune prin chiar titlul unei masive lucrări[3], termenul de "Geist der Goethezeit"

---

1. Al.Béguin : Sufletul romantic şi visul, Ed.Univers, Buc., 197o, pg.517.
2. Arthur O. Lovejoy : The heat chain of Being, Harvard Univ. Press, 1936.
3. H.A.Korff : Geist der Goethezeit, 4 vol., Koehler und Amelang Leipzig, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

(Spiritul epocei lui Goethe) în care înglobează întregul romantism german, considerînd mai importantă continuitatea fenomenului literar, decît diferenţierile intervenite, dar al căror caracter fundamental tot el îl scoate foarte bine în evidenţă.

De altfel şi un alt competent cercetător al romantismului Ph. van Tieghem atrage atenţia asupra persistenţei elementelor clasice în romantism, începînd prezentarea acestuia cu definiţia "Le Romantisme est la continuation et l'élargissement du clasicisme"[1] ("Romantismul este continuarea şi lărgirea clasicismului"). Este necesar desigur să avem mereu în vedere limitele unei periodizări pe curente, mai ales în cazul romantismului - cînd o clasificare riguroasă, precisă devine aproape o ironie. Tocmai romanticii se fereau de dogme, de "programe", de orice sistematizări ; Fr. Schlegel considera că gîndirea trebuie să renunţe să cuprindă viaţa pentru că ar însemna s-o formuleze, să-i impună o ordine strînsă, geometrică, puţin conformă realităţii, din care de altfel n-ar sesiza decît o infinită parte. Intr-adevăr, viaţa tumultoasă, variată a romantismului se lasă greu prinsă în definiţii şi formule.

Gîndindu-ne la anticiparea unor principii romantice în plin secol al 18 şi la perpetuarea elementelor clasice mult după 1800, e limpede că despre o epocă exclusiv romantică nu se poate vorbi decît prin simplificare.

Este posibilă însă sesizarea unor foarte generale trăsături comune, a acelei "unităţi în varietate", despre care vorbeşte documentat Rene Wellek[2], referindu-se la baza ei obiectivă, urmînd ca prezentarea nuanţată, mai exactă, în aspectele ei

---

1. Philippe van Tieghem : "Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France", Presses Universitaires de France, Paris, 1960.
2. René Wellek : Concepts of Criticism, New Haven and London, Yale University Press, 1963.

particulare, să fie făcută în legătură cu fiecare literatură naţională şi chiar cu fiecare creator în parte.

In linii foarte mari, curentul romantic s-ar înscrie cronologic, în limitele primei jumătăţi a secolului 19, marea revoluţie burgheză din 1789, dominaţia lui Napoleon, restauraţia în Franţa, Sfînta alianţă, mişcările revoluţionare din Spania, Italia şi Grecia, revoluţia din 1830 în Franţa şi cele din 1848 în mai multe ţări din Europa dînd fundalul istoric frămîntat care explică contradicţiile prezente în romantism. El se afirmă mai de timpuriu în Germania şi Anglia (încă la sfîrşitul secolului 18) ; în primele decenii ale secolului 19 în Franţa şi ţările scandinave, ceva mai tîrziu în Italia şi Spania, după 1825 semnalîndu-i-se prezenţa şi în alte ţări europene. Ceea ce defineşte romantismul în calitate de curent literar este în primul rînd puternica sa originalitate, noutatea concepţiilor filozofice, a teoriilor, a particularităţilor stilistice, a modului de creaţie pe care le-a promovat şi care au modificat sensibilitatea estetică a epocii, determinînd o importantă schimbare a gustului artistic.

Dorinţa de afirmare a noutăţii explică dealtfel spectaculosul duel dintre clasicism şi romantism, respingerea cultului raţiunii şi al obiectivităţii, proclamarea superiorităţii sentimentului, fiind una din componentele cele mai răspîndite ale noului curent.

Poeţii romantici concepeau universul întreg ca un sistem de simboluri şi corespondenţe, natura ca un tot organic analog omului şi se considerau chemaţi să pătrundă prin sensibilitate şi intuiţie misterele lumii, pe care apoi prin simbol şi mit să le poată transmite în poezie.

Boileau, teoreticianul clasicismului, sfătuise pe scriitori : "Iubiţi raţiunea" - filozoful Blaise Pascal spusese :

"Le moi est haissable" (Eul trebuie urît) în consecinţă clasicismul era obiectiv, se preocupa de ceea ce era general - spre deosebire de romantici care au impus deplina autocraţie a individului, cultul omului, orientarea pe căile noi ale sensibilităţii, psihologismului, muzicalităţii. Adîncirea în sine era înţeleasă ca o cale care ducea la sesizarea esenţei lucrurilor; de aici preferinţa creatorilor pentru coborîrea interioară, pentru exprimarea artistică a bogăţiei sufleteşti a Eului şi nu a realităţii obiective. Exaltarea Eului, individualismul care trebuia să ducă la descifrarea adevărurilor, a prilejuit o largă investigaţie a naturii umane în marea ei diversitate, totodată şi o accentuare, chiar o dominare a lirismului în toate genurile literare.

Studierea legendelor, credinţelor, obiceiurilor pitoreşti, a artei gotice medievale, gustul exotismului, interesul pentru folclor, spiritul naţional care pătrunde în literatura romantică, au dus la fundamentarea conceptului de istoricitate străin clasicismului. Independenţa inspiraţiei faţă de temele literaturii antice, originalitatea subiectelor, erau preocupări noi. Varietatea tematicei abordate nu împiedică manifestarea unor preferinţe semnificative pentru lirismul erotic, pentru tema fantastică, pentru tema nopţii, a naturii, a conştiinţei morţii, a unităţii în sînul universului, meditaţia panteistă sau religioasă, tema luptei pentru libertate sau dreptate ş.a. m.d.

Desprinderea de tradiţia clasică, proclamarea libertăţii creatoare, a spontaneităţii invenţiei şi actului de creaţie a însemnat respingerea programatică a normelor, accentul pe concret şi particular, abordarea unui vocabular mai bogat, precis şi îndrăzneţ, a unui stil pasionat, colorat, abundent în

imagini, metaforic.

Dacă ne oprim numai la trăsăturile comune, la ceea ce a avut o largă răspîndire, dînd profilul distinct al curentului romantic, nu putem sugera decît vag bogăţia de idei filozofice, literare, etice şi estetice apărute atunci. Nu toate au avut circulaţie, nu toate au fost înţelese, dar asistăm la o reluare a lor în actualitate, la prezenţa unor principii şi formule romantice în multe experimente sau realizări artistice mai noi.

Dramaturgia lui Kleist sau Musset surprind prin modernitatea lor şi se joacă mai mult azi decît atunci cînd au fost scrise. Chiar dacă nu se pot enumera multe creaţii de aceeaşi calitate, idei, impulsuri, sugestii provenind din romantism se recunosc, uneori prezentate în alţi termeni, în simbolism, parnasianism, suprarealism, în mare parte din poezia modernă, în conceptul de înstrăinare-distanţare brechtian, în literatura cu caracter oniric, fantastic sau absurd, în sentimentul inadaptării şi solitudinii atît de frecvent întîlnite în literatura contemporană; ceea ce demonstrează că romantismul a fost o mişcare artistică şi de idei cu puternică influenţă în cultura lumii.

Romantismul german

Romantismul a marcat epoca de glorie a culturii germane care a deschis noi orizonturi spirituale, impulsionînd o mare schimbare în idei şi determinînd o dezvoltare intensă nu numai a filozofiei, poeziei, muzicii ci şi a ştiinţelor istorice, filologice, a ştiinţelor naturii, a dreptului, a psihologiei şi etnografiei.

Cu pătrundere intelectuală şi pornind de la o mare libertate interioară, filozofi, critici literari, gînditori - poeţi au făcut un efort de sinteză a datelor ştiinţei din epoca lor, dînd suportul filozofico-estetic unei noi modalităţi spirituale care a inspirat un nou sentiment al vieţii şi al naturii, revoluţionînd arta.

Georg Brandès consideră că ceea ce a rămas nemuritor din literatura romantică germană ar fi cîteva traduceri pline de măiestrie a pieselor lui Shakespeare făcute de A.W. Schlegel, cîteva creaţii ale lui L. Tieck , poezii de Hardenberg (Novalis) şi Eichendorff, cîteva din dizertaţiile lui Fr.Schlegel, cîteva luorări de proporţii mai mici ale lui Brentano şi Arnim, un grup de nuvele de Hoffmann şi cîteva geniale drame şi nuvele de Kleist[1]. Nu ar fi prea mult, dar adevărata valoare a romantismului german nu trebuie căutată numai aici. Importante sînt ideile, noutăţile multiple aduse pe plan artistic, multe din ele dînd roade abia mai tîrziu ; în ansamblu privită, cultura ger-

1. Georg Brandès : Die romantische Schule in Deutschland, Verlag von H.Barsdorf, Leipzig, 1897, pg.5.

mană din epoca romantismului a fost un focar care a iradiat orientări şi tendinţe noi, recepţionate variat dar influenţînd sensibil viaţa spirituală a întregului continent.

Izvoare şi antecedente

Deşi romanticii au adus înoiri fundamentale în multe domenii, întîietatea unor idei importante nu le aparţine întotdeauna, meritul lor fiind dezvoltarea şi integrarea acestora într-un sistem de gîndire unitar. In literatură ideile lui A.W. Schlegel privitoare la căile de dezvoltare organică a artei, studiile asupra unor literaturi mai puţin cunoscute pînă atunci în Germania, explică influenţa în proporţii diferite - desigur - a unor teme şi modalităţi artistice din Dante, din romancero spaniol, din vechea poezie scandinavă, din poemele medievale şi mai ales din Shakespeare şi Calderon.

Ponderea cea mai însemnată o au însă ideile preluate de cultura proprie din secolul 18, mai ales din perioada "Sturm und Drang", pe care unii cercetători o consideră varianta germană a preromantismului. Asemănări evidente au fost remarcate : "In realitate literatura germană de la sfîrşitul secolului 18 şi începutul secolului 19, formează o unitate relativă care nu poate fi descompusă în două elemente contrare, ireconciliabile"[1]. E un lucru cu totul firesc ; tradiţia, predecesorii înainte de a fi contestaţi, au fost bine cunoscuţi şi asimilarea unor idei, preluarea unor principii, comentarea lor eventual în alt spirit, recepţionarea unor sugestii era necesară şi a avut loc. Unii istorici au şi considerat din această pricină romantismul german

1. R.Wellek - A.Warren : "Teoria literaturii", E.L.U. Buc.1967, pg.181

drept o repetare şi depăşire a Sturm und Drang-ului.

Adevărul e că bazele iraţionalismului care au determinat atît de hotărîtor orientarea gîndirii romantice au fost puse în secolul 18, iar Sturm und Drang-ul în literatură a fost o primă reacţie vehementă împotriva filozofiei raţionaliste a iluminismului. Fără să aibă încă proporţia specific romantică dreptul sentimentului, exprimarea lui nemijlocită, exaltarea eului, preţuirea fanteziei, inspiraţiei, instinctului, strîmtează simţitor domeniul pe care "Aufklärung"-ul îl rezervase raţiunii.

Mult timp Herder a fost numit "părintele romanticilor", pentru că în concepţia sa despre lume şi om, despre literatură se găseau încă neprecizate, nedesăvîrşite, idei şi sugestii pe care romanticii le vor prelua. Dintre acestea, patru mi se par mai importante : viziunea sa organică şi dinamică asupra cosmosului, cultul individualităţii, relevarea importanţei inconştientului şi criteriul valoric literar care-l face să acorde atîta atenţie folclorului şi literaturii medievale.

Intr-o epocă de mare efervescenţă intelectuală, cum a fost a doua jumătate a secolului 18, cînd părea că empirismul dominant susţinut de dezvoltarea ştiinţelor nu va putea fi uşor zdruncinat, au apărut totuşi în concepţiile unor gînditori germani, ca ecouri ale unor curente spirituale renascentiste idei de natură filozofică iraţionalistă faţă de care Herder a fost receptiv.

Descoperiri din domeniul chimiei (oxigenul - element prezent în regnul organic şi anorganic), al fizicii (electricitatea), al magnetismului (Mesmer) păreau a dovedi că aceeaşi forţă guvernează materia şi spiritul, că întregul univers e rezultatul unui proces unic, acelaş, continuu, de devenire.

Universul ca organism viu şi în mişcare, analogia din-

tre evoluţia naturii şi viaţa individului , bazată pe corespondenţa dintre orice fiinţă vie şi organismul total din care face parte, valoarea simbolică a naturii, existenţa unei realităţi dincolo de lumea sensibilă, erau concepţii care au fundamentat proclamarea valorii sentimentului, ca funcţie de cunoaştere ; dacă natura este vie, raţiunea apare ca insuficientă pentru a o înţelege.

Imaginaţia poetică, sensibilitatea în contrast cu facultăţile raţionale pot duce la adevăr. "Omul lăuntric este unul. Toate pasiunile sale sînt unite între ele prin legături invizibile", susţine Herder. Ceea ce înseamnă că din profunzimile sufletului, din acele zone obscure în care raţiunea nu pătrunde, (de vreme ce e vorba de un tot), izvorăsc cele mai bune impulsuri ale noastre. Nu numai senzaţiile exterioare, nu numai raţiunea ci şi "miile de senzaţii lăuntrice, al căror fascicol convergent îl constituie imaginaţia, adevărată facultate centrală", ajută cunoaşterea omenească. Imaginaţia produce nu numai imaginile, "dar şi sunetele, cuvintele, semne şi sentimente pentru care adesea limbajul nici nu are cuvinte să le numească".

Accentul pus pe imaginaţie a diferenţiat net idealismul german de filozofia îngust raţionalistă a iluminismului. Si în timp ce literatura iluministă devine unilaterală, aproape închisă în faţa înţelegerii simţirii, Herder susţine că "Sentimentul e totul (Gefühl ist alles) el este noul centru de gravitate al omului, esenţa însăşi a individualităţii. Această noţiune a individualităţii a servit drept bază idealului unei întregi generaţii care a întreprins o adevărată critică a raţiunii considerată incapabilă să satisfacă nevoile sufletului şi ale inimii. Formula filozofică a acestei idei nu aparţinea lui Herder ci gînditorului olandez Hemsterhuis din a cărui operă tradusese

şi publicase. (în 177o "Lettre sur les Désirs", în 1781 o dare de seamă în "Deutscher Merkur"). In jurul sentimentului iraţional s-au dus atîtea entuziaste discuţii, încît definirea lui în raport cu domeniul creaţiei literare de către Herder, a fost plină de consecinţe, evidente mai ales în epoca romantică.

Evul Mediu nu fusese decît vag descoperit de mişcarea Sturm und Drang, interesul literaţilor se oprise la pragul secolului 16 (Götz, Faust, Egmont) şi asta însemna în primul rînd afirmarea individualismului, a puterii omului, a Renaşterii. Herder însă a intuit frumuseţea naivă, eminamente poetică a sufletului primitiv medieval aşa cum apărea el din legendele şi povestirile populare, din "Märchen" (basme). Aufklärung-ul le dispreţuise drept absurde fabulaţii, Herder dimpotrivă, le-a studiat cu interes ştiinţific, descoperind în ele explicaţii profunde ale naturii şi istoriei popoarelor, dar mai ales apreciind valoarea lor poetică - modul în care sufletul se dezvăluia spontan într-un fel de reflex iraţional, prin libera desfăşurare a fanteziei, prin prezenţa visului, prin mit şi expresie simbolică.

De altfel, încă în primele decenii ale secolului 18 Giovanni Battista Vico (1668-1744) văzuse în produsele mitologice rodul unei fantezii anterioare raţiunii şi forma cea mai autentică a poeziei ; Herder descoperea prelungirea unei astfel de poezii primitive în poezia populară, descoperind aici noi modalităţi capabile să inspire pe scriitori, să le ofere acea libertate a spiritului faţă de contingenţe, care uşurează dezvăluirea tainelor sufleteşti. De la abstracţia clasică se revenea astfel la viaţă, de la raţiune la sentiment. Legătura creaţiei artistice cu folclorul însemna de fapt ruptura cu estetica normatică a iluminismului, ale cărei măsuri nu recepţionau valori nelegate de domeniul antichităţii.

Opoziţia faţă de convenţionalismul artificial şi raţionalismul literaturii iluministe se afirmase strălucit şi în creaţia multilaterală şi profundă a lui Goethe ; interesul pentru folclor, dar mai ales regăsirea izvoarelor marilor pasiuni, afirmarea dreptului unei individualităţi puternice, singuratice şi rebele, la o existenţă plenară, prefigurau concepţiile romanticilor, care se puteau recunoaşte în Westher personaj considerat multă vreme ca un prototip al tînărului romantic.

Dar Goethe a fost o personalitate excepţională care a evoluat pe un drum propriu deosebit de cel pe care a mers generaţia mai tînără. In antichitatea clasică el găsise măsura aplicabilă artei şi naturii, adoptase totodată înţelepciunea care renunţă să cuprindă totalitatea insesizabilă, realizînd astfel un echilibru interior pe care romanticii nu l-au dorit şi nu l-au avut. Goethe cunoştea valoarea visului şi a inconştientului, dar nu le absolutiza, ele interesîndu-l numai în măsura în care adînceau cunoaşterea de sine. Goethe îşi propusese să realizeze numai ceea ce era accesibil puterilor omeneşti şi năzuinţa celor mai îndrăzneţe personaje ale sale era de a face libertatea omului mai puternică decît determinismul naturii "a influenţa cît mai mult condiţiile sale, lăsîndu-se determinat cît mai puţin de ele", dar atît. Cartea care se credea că va fi "Biblia romantică" - "Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister" (1795-96) se termina cuminte, cu o întoarcere în lumea burgheză în care eroul îşi găseşte un rost activ şi altruist (chirurg), cu un avertisment contra oricărui romantism, ca o ironie la adresa oricărei poezii. Una din ideile dominante ale romanului, cea a dezvoltării personalităţii, rezultată din afirmarea individului într-un sens determinat de trecut, educaţie, caracter, nu ducea la concluziile aşteptate de generaţia mai tînără, a

stîrnit cea mai mare opoziţie şi împărţirea spiritelor s-a re-
lizat tocmai în jurul acestei cărţi, contribuind la delimitarea
preferinţelor şi noilor orientări.

Prin filozofia sa estetistă care pornea de la înţelege-
rea artei ca o măsură a cunoştinţei şi a fericirii, ca un în-
dreptar al vieţii teoretice şi etice, Goethe deschidea o pers-
pectivă pe care numai romanticii o vor urma pînă la capăt ; fi-
nalul din "Faust", din "Wilhelm Meister", glorifica un princi-
piu activ cu semnificaţii larg sociale - pe cînd un filozof ca
Schelling şi odată cu el alţi gînditori-poeţi romantici au vă-
zut sensul însăşi al existenţei spirituale culminînd în artă.
Bineînţeles că şi unele idei din estetica lui Schiller au con-
tribuit la cristalizarea concepţiilor romantice, în general
neoumanismul oferind mereu puncte de reper în discuţia ideolo-
gică a timpului, dar oricît de mare ar fi fost prestigiul tita-
nilor de la Weimar - cum erau numiţi Goethe şi Schiller, tine-
rii scriitori au reuşit să impună o concepţie nouă, fundamental
schimbată, despre lume şi viaţă, - chiar dacă nu toate elemen-
tele din care era alcătuită le aparţineau în exclusivitate.

E t a p e

Se consideră că romantismul s-a manifestat în litera-
tura germană mai ales între anii 1796-1830 şi a cunoscut trei
etape, delimitate relativ exact (ca orice împărţire cronologi-
că în domeniul literaturii), unele istorii literare neînscri-
ind decît două, dat fiind diferenţierile incerte dintre ele.
Romantismul timpuriu - Frühromantik sau Scoala de la Iena este
cea mai importantă, fiind adevărata etapă creatoare, cea în

care teoreticienii - istorici literari ca fraţii Schlegel, poeţi gînditori ca Novalis şi Tieck, filozofi ca Fichte şi Schelling între 1796-18o5 au creat bazele teoretice care vor fi nuanţate şi îmbogăţite mai tîrziu, dar nu schimbate esenţial. Metafizica romantică, noua înţelegere a vieţii se elaborează acum ; se descoperă trecutul medieval, se deschid larg orizonturile prin traduceri din literatura italiană, spaniolă, portugheză, elisabetană, se justifică şi se exemplifică atitudinea antiraţionalistă, antinormativă în artă. In jurul revistei "Athenaeum" (1798-18oo) mai ales, se grupează personalităţi care răstoarnă concepţiile tradiţionaliste, descoperă pentru literatură fascinaţia supranaturalului, a miraculosului, a visului, - subiectivismul în creaţie. A doua grupare marcantă de scriitori romantici apare la Heidelberg, numită şi romantismul tînăr sau Hochromantik, prezenţa ei fiind delimitată între 18o5-15 (după unii istorici literari, ca P. van Tieghem, anii ar fi 18o6-1o). Clemens Brentano şi Achim von Arnim prin culegerea de cîntece populare "Des Knaben Wunderhorn" (18o6-8), Fr. de La Motte Fouqué, Joseph Görres, fraţii Grimm, prin atenţia dată creaţiei folclorice (basme, cîntece, povestiri) au influenţat întreaga lirică germană de la Eichendorff la Heinrich Heine ; trecută prin şcoala poeziei populare, literatura devine mai atentă la problemele vieţii sociale, restabileşte legătură cu realitatea exterioară. Contribuie la aceasta şi avîntul patriotic care se naşte în plină epocă de ocupaţia franceză ; "Cuvîntările către naţiunea germană" (18o7-8) ale lui Fichte, drama "Bătălia lui Hermann" (18o8) a lui Kleist, apelurile lui A.W. Schlegel pentru crearea unei poezii vii, directe, energice, ideile lui Fr. Schlegel despre forţa educativă a istoriei (în revista "Europa" (18o8) se înscriau printre eforturile mai multora de a determina o mişcare

populară de eliberare naţională. Acum se dezvoltă ideia naţională în sensul ei adînc incluzînd idealul de libertate şi unitate a ţării, care cu unele excese şovine sau rezonanţe reacţionare, au contribuit totuşi la schimbarea Germaniei într-o ţară modernă. De la prima etapă, cosmopolită prin deschiderea către poezia universală, interesul se restrînge acum asupra Germaniei şi istoriei sale, apare un naţionalism cultural, care va trece curînd în naţionalism poetic.

Raportarea tot mai intensă la aspecte de ordin politic, orientarea romantismului -aşă cum cerea Adam Müller - spre relaţiile politice şi sociale ale vieţii, confruntarea visului cu viaţa, ar caracteriza Romantismul tîrziu - Spätromantik care între 1815-1830 a avut reprezentanţii săi la Berlin, Heidelberg, în Suabia, scriitori eterogeni în preocupări, avînd drept punct comun - interesul pentru politică. Printre aceşti romantici tîrzii se disting Eichendorff, E.T.A. Hoffmann, Uhland, Adam Müller.

Un scriitor de valoarea lui H. von Kleist nu aparţine personal nici unui grup, deşi după genul şi spiritul creaţiei e un romantic, activitatea fraţilor Schlegel se prelungeşte şi după stingerea focarului pe care l-a reprezentat revista "Athenaeum", creaţia lui Tieck depăşeşte limitele primei etape, cea a lui Achim von Arnim de asemenea nu încape bine în ramele propuse de "organizarea " de mai sus, aşa încît deşi am notat-o după procedeul atîtor istorii literare, nu pare valabilă decît simplificînd lucrurile, viaţa literară în varietatea şi desfăşurarea ei capricioasă neţinînd seama de strictoţea unei periodizări.

Gîndirea romantică

Asupra romantismului german criticul Georg Brandès a făcut una din cele mai pătrunzătoare observaţii[1] : "Considerat în mare şi în ansamblu romantismul german este reacţiune. Ca reacţiune spirituală, poetic-filozofică, el conţine în ciuda acestui fapt numeroşi germeni ai unei noi dezvoltări, produse incontestabile ale acelui spirit al progresului, care transformînd creează Noul şi lărgeşte neîncetat orizontul". Caracterizarea formulată succint de Brandès este adevărată din mai multe puncte de vedere. Pentru a înţelege originea contradicţiilor prezente în romantism, nu putem face abstracţie de fondul istorico-social pe care au evoluat aventurile spirituale filozofico-estetice ale succesivelor generaţii de romantici.

Aproape fără excepţie idealurile umanitariste şi utopiile care preziceau o eră de libertate şi de domnie a raţiunii în viaţa social-politică în jurul Marei Revoluţii burgheze franceze din 1789 au atras ca un magnet sentimentele intelectualităţii înaintate germane şi primii romantici au recunoscut semnificaţia pe care revoluţia a avut-o incipient în orientarea gîndirii lor. Intr-o ţară fărîmiţată politic în peste 2oo de stătuleţe, cu regim opresiv înapoiat feudal, nu se putea naşte în spiritele luminate decît dezacordul, revolta chiar, împotriva oricărei tiranii şi a meschinăriei filistinismului din "ruina feudală" (cum o numea Fr. Mehring). In epoca "Sturm und Drang" expresia pasionată a răzvrătirii împotriva opresiunii de orice fel s-a făcut chiar într-o formă directă, cu mare exuberanţă sentimentală şi verbală.

---

1. Georg Brandès : Die romantische Schule in Deutschland, Verlag von H.Barsdorf, Leipzig, 1897, pg. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluţia evenimentelor din Franţa, epoca terorii, directoratul, apoi domnia lui Napoleon au dezamăgit profund, spulberînd speranţele; epoca nouă a apărut ca o dictatură, ca o caricatură provocatoare de amare deceptii. In plus umilirea naţională, zdrobirea armatelor prusace şi austriece de către francezi, catastrofala pace de la Tilsit pentru Prusia, a dat un caracter dualist evenimentelor ; pe de o parte se produce un reviriment feudal care urmăreşte respingerea asaltului ideilor revoluţionare atît cît le putea propaga Franţa lui Napoleon, pe de altă parte începe o adevărată renaştere naţională care a şi dus la victorie în bătălia popoarelor de la Leipzig (1813), în genere la întărirea conştiinţei patriotice şi la o serie de reforme sociale în Germania.

De altfel întărirea poziţiei marei burghezii, dezvoltarea capitalismului în genere, cu libera concurenţă şi cu exploatarea de un tip nou care înlocuia vechea situaţie feudală, pătrunderea pe piaţă a marelui capital în detrimentul micilor proprietari, inevitabila destrămare şi pieire a clasei mijlocii de mici producători, indicau prezenţa gravelor contradicţii sociale în noua epocă.

Romantismul a însemnat o primă reacţie, o expresie a nemulţumirii resimţite de numeroase pături sociale faţă de societatea contemporană şi de rezultatele progresului capitalist în genere. Degradarea personalităţii umane, contradicţiile dintre sentimentele firesti ale omului şi sistemul de relaţii sociale, au trezit un protest şi o originală critică a civilizaţiei burgheze exprimată într-o mare varietate de forme. Negarea realităţii nefiind bazată pe o concepţie ştiinţifică asupra evoluţiei sociale, s-a exprimat într-un mod utopic - sentimental, privirea îndreptîndu-se fie spre trecut, idealizîndu-l, fie prin refugiul

în lumea visului şi a basmului, amîndouă soluţiile însemnînd de fapt o ruptură de realitatea înconjurătoare.

Lenin a subliniat această incapacitate de a studia obiectiv realitatea, afirmînd : "romanticul întoarce spatele problemelor concrete ale dezvoltării istorice şi se afundă în reverie".

Idealizarea epocei medievale, retragerea în sine, cultivarea trăirilor intime era manifestarea pasivă a unei reprobări şi a unei nemulţumiri care lipsite fiind de baza obiectivă necesară canalizării lor spre o revoltă concret politică, indicau chiar şi în această formă indirectă şi nebuloasă prezenţa unor aspecte sociale negative cu care nu era posibil un acord. Tot de romantism ţine şi acea atenţie dată omului, privit ca o individualitate unică, nerepetabilă, care are o misiune proprie în lume şi odată cu recunoaşterea individualităţii fiecărui om se recunoaşte şi misiunea fiecărui popor ; tocmai de aceea s-a reuşit ca în plină ocupaţie franceză să înflorească credinţa în puterea, dreptatea, trecutul şi viitorul poporului german.

Concepţiile politice se împletesc strîns cu cele filozofice şi estetice în orice epocă a culturii umane, dar mai ales în cazul romantismului o investigare a coordonatelor istorico-spirituale este absolut necesară pentru înţelegerea manifestărilor lui artistice care pot avea în ansamblu caracter de reacţiune, dar conţin şi germenii Noului necesar lărgirii orizontului, de care vorbeşte Brandes.

Aproape toţi scriitorii romantici mai ales din prima etapă au fost gînditori profunzi care s-au lăsat influenţaţi şi au influenţat la rîndul lor un curent important filozofic de care nu poate fi desprinsă interpretarea pe care ei au dat-o artei. Fr. Schlegel a subliniat în mai multe rînduri convingerea

sa despre unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc, mergînd pînă la concluzia (importantă în urmări) că graniţele diferitelor arte cad pentru că spiritul (fiinţa) lor este una.

Tudor Vianu a remarcat "Poate niciodată înrudirea dintre filozofie şi artă n-a fost în cultura modernă, mai puternic resimţită ca în romantism"[1]. De fapt doctrina s-a constituit organic, fără programe prealabile, prin eforturile unei elite intelectuale formate din individualităţi distincte dar unite în acelaş spirit. Colaboratorilor revistei "Athenaeum" fraţii Schlegel le lăsau completă independenţă a ideilor, negînd conştient orice program, înţelegînd ca eforturile să fie duse într-un sens de înfrăţire spirituală "Verbrüderung".

Ideia că adevărul, idealul, perfecţiunea sînt inaccesibile eforturilor individului şi nu sînt decît ţelul îndepărtat spre care tinde omenirea întreagă, sau măcar o colectivitate animată de acelaş spirit, nu se întîlneşte de altfel numai la Fr.Schlegel, filozoful Fichte[2] concepînd în acelaş fel progresul moralităţii în lume. Paralelism, identităţi, sugestii reciproce au fost multe, pentru că gîndirea romantică este opera comună fragmentar dezvoltată şi formulată, a cîtorva spirite din aceeaşi epocă.

Strînsa împletire dintre filozofie şi artă era susţinută de o concepţie mai adîncă privind identitatea conţinutului lor pe care o formulase Schelling[3]. Atît filozofia cît şi poezia după părerea sa, aspiră către adevăr, către un adevăr etern care

---

1. Tudor Vianu, Filozofie şi poezie, ed. Casa Scoalelor, Buc. 1943, pg. 18.
2. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) "Bazele teoriei ştiinţei" 1794, "Despre menirea omului", 18oo.
3. Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) "Filozofia artei".

este tot una cu frumuseţea - idee pe care o împărtăşesc toţi gînditorii romantici ; ei văd în filozofie şi artă două organe prin care se exprimă absolutul şi poezia romantică. Tocmai din această pricină include multe elemente de reflexie filozofică.

Noua înţelegere a vieţii, a naturii, noua poetică, a fost deopotrivă creaţia filozofilor şi a poeţilor. Susţinută de mai mulţi, ideia care exprima răsturnarea concepţiei empiriste care dominase tot secolul 18 şi marea renaştere a unei ere metafizice, a fost cel mai concis formulată de poetul Novalis : "Eu = Non Eu, cel mai înalt principiu al oricărei ştiinţe". Era problema centrală a filozofiei romantice germane : identitatea dintre natură şi spirit ; tendinţa de a concepe lumea şi omul în unitatea lor esenţială, din care deriva un întreg sistem de gîndire idealist.

Pozitivismul francez şi englez nu lăsa omului îndoeli în privinţa realităţii lumii exterioare, simţurile îi dădeau copia exactă - iar contactele cu exteriorul se făceau printr-un circuit cunoscut : de la simţuri la intelect, de la intelect la simţuri.

Fragmentat în comportimente ce nu comunicau între ele, universul putea fi cunoscut, măsurat, analizat. In faţa subiectului (a omului) se afla deci un univers obiectiv, pe care lumea senzaţiilor aceeaşi pentru toţi, deci cea mai adevărată, îl explora inspirînd certitudini. In cadrul gîndirii raţionaliste, mitul primea sensul unei forme primitive a cunoaşterii care nu putea da decît o imagine deformată a lumii, poezia era un divertisment, cu tendinţe utilitariste, religia o formă de civilizaţie, simple produse ale spiritului.

In romantism ele primesc cu totul altă valoare pentru că înlesnesc acea comunicare cu infinitul cosmic, cu acea lume

transcendentală pe care o caută romanticii, în care cred. Departe de certitudini, cu neliniște, uimire și spaimă, se descifrează semne - simboluri, se creează noi mituri, se explorează adîncurile interioare pentru a ajunge la cunoașterea lumii exterioare ; demoniacul, fantezia, credința sînt tot atîtea căi care înlătură atotputernicia intelectului, a rațiunii. Romanticii reluau astfel un fir pe care cartezianismul îl întrerupsese pentru două secole și care strălucise în timpul Renașterii italiene și mai demult încă, în neoplatonismul antic. Atunci fusese conceput omul ca un rezumat al universului, ca un microcosmos și datorită analogiei dintre ființa omenească și lume, aceasta nu poate fi cunoscută decît prin cunoaștere de sine. Pornind de la acest principiu, o mare diversitate de doctrine oculte și mituri au circulat ca un curent subteran în epocile dominate de empirism, vehiculînd o mistică analogică și simbolistă care pe mai multe căi a ajuns să fie cunoscută, alimentînd pornirea antiraționalistă ce va triumfa în romantism.

De fapt rădăcinile filozofiei transcendentale pe care o vor adopta romanticii se găsesc în gîndirea lui Kant[1]. Ideia hotărîtoare - lumea aparentă, o creație a spiritului - n-a avut influență în timpul neoclasicismului decît sub aspectul ei etic. Numai în gîndirea romanticilor lumea naturală, de vreme ce e o creație a spiritului, cum afirmase Kant, primește totodată un caracter supranatural, de-a dreptul miraculos și se transformă prin aceasta într-o miraculoasă lume romantică.

La această înțelegere a contribuit filozoful Fichte care a dezvoltat gîndirea lui Kant spre o formă de metafizică, "romantizînd-o". In "Teoria științei" (1791) el pune la baza

---

1. Immanuel Kant (1724-1804), "Critica rațiunii pure" 1781, "Critica rațiunii practice" 1788, "Critica puterii de judecată" 1790.

sistemului său filozofic, spre deosebire de principiul susţinut de Kant al "lucrului în sine", conştiinţa Eului aşa cum ţi-o reprezinţi, personal, ca singura sursă a puterii de imaginaţie, opunînd deci concepţiei obiective a lui Kant, una subiectivă. Lumea ar fi, după Fichte, produsul interacţiunii dintre Eul-absolut şi Non-Eu (natura), astfel încît obiectul este creat de subiect şi nu poate exista fără el.

Cu teoria Eului absolut, care este distinct de Eul empiric, individual, răsturnînd perspectiva obişnuită, Fichte face din subiect singura realitate, lumea exterioară neexistînd decît în funcţie de această realitate, mai mult, Eul este cel ce oglindeşte lumea şi astfel o creează prin jocul activităţii sale continui şi libere. Scopul ultim al ştiinţei ar consta din absorbţia Non-Eului de către Eu, a lumii de către spirit.

Consecinţa ideilor lui Fichte a fost schimbarea întregului sentiment al vieţii. Omul "clasic" se simţea cu toate rădăcinile sale într-o lume "naturală", dar omul "romantic" primeşte sentimentul nou şi tulburător, de a trăi într-o lume supra-naturală, chiar într-o lume miraculoasă şi această transformare a întregii concepţii despre lume şi viaţă prin filozofia transcendentală, este primul eveniment hotărîtor de romantizare.

Primii romantici (gruparea Frühromantik) îşi însuşesc ideile lui Fichte şi le interpretează cu fantezie peste graniţele sistemului său, cea mai flagrantă deosebire apărînd în înţelegerea Eu-lui. Pentru Fichte Eul absolut este o realitate mai mult universală decît individuală. Sensul adevărat al conceptului introdus de Fichte nu se confundă cu ceea ce omul înţelege în general prin Eul-său. Căci nu partea cea mai personală a existenţei noastre, conţinutul individualităţii noastre este

Eul lui Fichte, ci dimpotrivă partea cea cu totul nepersonală, care leagă acest conţinut, conştiinţa de sine ca principiu formal pur pe care-l împărţim cu toţi ceilalţi oameni, aceasta şi nimic altceva. Nu Eul nostru individual-particular, ci principiul Eu exclusiv ; numai prin intermediul acestuia există lumea, lumea reprezentărilor.

Si dacă Fichte a fost destul de des greşit interpretat şi filozofia sa a fost confundată cu solipsismul, eroarea pornea de la noţiunea de Eu pe care el a considerat-o drept cheie către Univers. Acest principiu al Eului este realitatea enigmatică, care se formează cu adevărat, cînd acţiunea noastră spirituală se reflectă şi prin reflectare se creează, se gîndeşte ea însăşi. Eul este însăşi reflectarea, pentru că numai prin reflectare se creează şi deci, potrivit naturii sale nu este o substanţă, ci un infinit, un act fără sfîrşit, neîntrerupt.

Dacă în gîndirea obişnuită, o existenţă are ca premiză activitatea, în concepţia lui Fichte lucrurile stau exact invers, fiinţa, existenţa, fiind produsul unui act primordial. La început se află pentru el acţiunea - faptul, a cărei funcţiune totală creatoare de lume, omul o află practic în conştiinţa de sine. Acest Eu Fichtean nu există, ci se formează el singur, aşa încît filozofia aceasta a Eului este o filozofie a acţiunii, a acelei acţiuni în care rezidă esenţa lui.

Romanticii au înţeles conceptul de Eu într-un mod care i-a condus la o exaltare a personalităţii, la subiectivism. Fichte concepea lumea ca produs al puterii de imaginaţie, dar aceasta era pentru el inconştientă şi involuntară, transcendentală şi nu era de confundat cu fantezia omenească. Romanticii au confundat-o şi nu pentru că n-ar fi înţeles ideia filozofului, ci pentru că au considerat că ceea ce era valabil pentru

Eul absolut, trebuia să fie relativ valabil şi pentru cel empiric. Eul empiric nu avea desigur aceeaşi putere cu care Fichte înzestrase Eul absolut, dar în esenţă trebuia să poată acelaşi lucru, cu deosebirea că puterea sa era empiric îngrădită. Totuşi de ce n-ar fi fost posibil ca aceste graniţi să fie împinse mai departe, inconştientul să fie făcut conştient, iar neverosimilul - verosimil ?

In continuarea acestui gînd Novalis a dezvoltat o concepţie proprie pe care a numit-o "Idealism magic". Pornind de la ideia de bază a subiectivismului, acordă subiectului libertatea creatoare, acesta devenind teoretic şi practic, făcător de minuni, mag şi vraci. Spiritul este Principiul lumii, e cel ce-şi clădeşte singur corpul. "Căutăm o schiţă (nu proiect) a lumii. Această schiţă sîntem noi înşine" şi astfel omul devine un izvor de analogii cu Universul - iar ceea ce este cauzalitatea pentru cunoaşterea exterioară a lumii, devine Analogia pentru cea interioară. "Lăsaţi-ne să înţelegem natura şi lumea exterioară ca pe o fiinţă omenească, pe care noi toţi numai atît o putem înţelege ca pe noi înşine". H.A.Korff remarcă că aceste idei însemnau legitimarea filozofică a gîndirii poetice de care s-au folosit poeţii totdeauna, că acest mod de a gîndi a încetat să mai fie Poezie. A primit caracterul adevărului. "Acest adevăr nu e poezie, ci această poezie este adevăr. Fiindcă izvorul oricărui adevăr este subiectul - datoria oricărei cunoaşteri este subiectivarea obiectivului şi tocmai aceasta înseamnă "Romantik"[1].

"Idealismul magic" este numele pe care Novalis l-a dat

---

1. H.A.Korff : Geist der Goethezeit, Koehler Amelang, Leipzig, 1966, III, pg.249.

concepţiei romantice despre lume. Sentimentul de bază al omului romantic fiind acela de a simţi că "minune" tot ce e natural. Această minune este spiritul. Dezvăluirea treptată a lumii recunoscută ca o creaţie a Eului şi prin aceasta transformată dintr-o lume naturală în una romantică, înseamnă romantizarea ei, aşa cum a definit-o Novalis : "In timp ce dau comunului un sens mai înalt, obişnuitului o înfăţişare plină de taină, cunoscutului demnitatea necunoscutului, mărginitului aparenţa nemărginitului, le romantizez"[1]. "Lumea însă trebuie să fie romantizată. Aşa se regăseşte sensul ei iniţial".

Intr-un fragment din revista "Athenaeum", Novalis scria: "Cel mai mare vrăjitor ar fi acela, care s-ar putea totodată vrăji pe sine pînă într-atît, încît vrăjitoriile sale să-i apară ca nişte creaţii străine (independente) care s-au făurit singure. N-ar putea fi acesta cazul nostru ?" Este cazul nostru. Căci noi sîntem vrăjiţi în lumea pe care fără să ştim, singuri am creat-o. Această vrăjire a sufletului în lume este prima sa faptă magică.

Pe baza ideii că natura nu este altceva decît spirit inconştient, spirit în altă formă, au apărut în epoca romantismului, prin contribuţia filozofului Schelling şi a altor gînditori (Novalis, Baader, Kielmeyer, Steffens) concepţii sau numai intenţii şi intuiţii aparţinînd unei filozofii a naturii care a încercat să dea o cuprinzătoare privire asupra raportului dintre om şi natură - interesantă în măsura în care explică unele particularităţi ale metodei de creaţie romantice.

Natura deci, nu este un mecanism care se poate descompune în diferitele sale elemente, ci un organism însufleţit, o unitate primordială în care e cuprinsă multiplicitatea fenomenului sau fiinţelor separate ; diversitatea şi totalitatea aceasta

---

1. "Indem ich dem Gemeinem einen hohen Sinn, den Gewöhnlichen ein Geheimnisvolles Aussehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es".

este esenţa problemei. Dincolo de aparenţele amăgitoare există o unitate profundă, singura reală pe care romanticii se străduiesc s-o cuprindă, s-o ajungă; în lucrurile din universul sensibil doresc să găsească semnificaţiile simbolice pe care le au, ele nefiind decît reflexul pe jumătate luminos, pe jumătate încă obscur al realităţii supreme.

In eseul intitulat : "Sufletul romantic şi visul" Albert Bèguin expune pe larg aceste probleme pe care le consideră definitorii pentru gîndirea romantică. Mitul "unităţii" i se pare a fi unul din cele mai importante : "în fiecare lucru trăieşte tainic un germene al unităţii pierdute şi viitoare, şi în acelaş timp un principiu de individuaţie şi de separare. Cum însă doar unitatea e reală, mersul vieţii spre reintegrare e inevitabil"[1]. Fiecare individ nu trăieşte decît în măsura înrudirii sale cu Totul (sau Absolutul), deci în măsura în care o ek-stază (care îl duce dincolo de starea obişnuită) îl smulge din individualitatea sa. Perceperea unităţii e o premisă pe care romanticii o aplică lumii exterioare, dar care îşi are sursa într-o experienţă cu totul lăuntrică şi propriu-zis religioasă, fiind punctul de plecare al misticilor din toate timpurile şi şcolile, pentru care unitatea divină constituie un dat iniţial de unde se simt excluşi şi unde năzuiesc să se întoarcă pe calea unirii mistice. Gînditorii romantici, elevi ai naturaliştilor şi totodată ai misticilor, vor căuta să explice chiar şi procesul devenirii cosmice drept o cale de întoarcere la unitatea pierdută şi pentru a ajunge acolo vor recurge la miturile inspirate de ideea căderii.

Pentru romantici poezia sau matematica, imaginaţia creatoare sau simţul lăuntric au o valoare privilegiată ; ei văd

---

1. Albert Bèguin, Sufletul romantic şi visul, ed.Univers, Buc., 197o, pg.1o2 şi urm.

în ele diferitele mijloace pe care le avem de a ajunge din nou la comunicarea de la început cu universul divin, sau chiar manifestările unei regiuni din noi "mai profunde decît noi înşine". Aici e germenele subiectivismului, a atenţiei date inconştientului, a concepţiei despre inspiraţie, despre moarte, care particularizează atît de pregnant romantismul faţă de clasicism.

Raţiunea nu poate pătrunde misterul naturii ; dar dacă spiritul şi materia sînt organizate într-un mod identic, atunci e suficient a merge mereu mai departe în experienţa Eului pentru a atinge cunoaşterea naturii : experimentul trebuie să cedeze locul, în acest context, psihologiei şi introspecţiei - iar pentru comunicare între om şi natură, nu ştiinţa, ci mitul este mijlocul potrivit. Ideia unui suflet universal omniprezent, principiu spiritual al tuturor lucrurilor, din care emană realitatea spirituală individuală şi cosmosul deopotrivă, subliniază legătura om-natură, analogia care guvernează organizarea lăuntrică a naturii şi a omului. Omul devine simbolul, imaginea Totului; un microcosmos în care se oglindeşte şi se rezumă macrocosmul. Concluzia trasă e că nu se pot cunoaşte decît acele lucruri, a căror analogie o purtăm în noi. Sufletul şi nu raţiunea, nu simţurile, este locul de contact şi asemănare cu organismul universal, el reprezintă prezenţa în noi a unui principiu de viaţă care se confundă cu însăşi viaţa divină. Iar dacă psihicul nostru conştient, închis în el însuşi, e cel de după despărţirea de Tot, de sufletul universal, pentru a-l înţelege pe acesta, trebuie solicitată acea regiune din noi care se deschide nu spre realitatea convenţional înţeleasă drept obiectivă, pentru că aceasta nu este Realul, ci spre adevărata, autentica realitate - şi această regiune este inconştientul.

Ricarda Huch[1] consideră că "romanticii sînt descoperito-

---

1. Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, Haessel, Leipzig, 1920.

rii inconştientului", atît de importantă a fost pentru orientarea gîndirii romantice înţelegerea naturii ca spirit inconştient - cum a susţinut Schelling. Noţiunea de inconştient căreia romanticii i-au acordat atîta importanţă nu era necunoscută pînă la ei - nu numai Herder, dar înaintea lui şi Leibnitz[1] o evidenţiase, dar este adevărat că abia în romantism această descoperire devine "adevăr istoric de mare stil" (Korff). Pentru romantici inconştientul reprezenta însăşi rădăcina fiinţei umane - punctul ei de inserţie în procesul vast al naturii : "Regiunea aceasta dinlăuntrul nostru, unde coboară din nou imaginile şi ideile pe care le uităm, de unde urcă actele şi inspiraţiile noastre - e în acelaş timp însăşi viaţa naturii creatoare, care ne scaldă din toate părţile". (Bèguin, Op.cit. pg.115). Tot ce putea fi cunoscut din imaginile acestei lumi profunde, avea preţul unei revelaţii a Realului, a Adevărului, a acelei lumi care reprezintă Realitatea universală, care ne este dată dinlăuntru şi care este aceeaşi pentru toţi, pentru că noi toţi participăm la ea.

Ceea ce a înaripat fantezia poeţilor romantici a fost tocmai concepţia despre lumea inconştientă care există nu numai în afara dar şi în interiorul omului şi care pe dedesuptul oricărei vieţi spirituale conştiente el diferenţiază fiinţele între ele, alcătuieşte o unitate adîncă şi plină de taină.

Lumea e înţeleasă de Novalis de pildă, ca o "nesfîrşită melodie" (unendliche Melodie), postul deţinător al unei puteri magice fiind chemat să elibereze melodia care zace latent în fiecare lucru, făcînd să se presimtă dincolo de aparenţa lui finită, misterul şi infinitul. Numai geniul poate să dezvăluie în stare de veghe atotputernicia naturii inconştiente, adînci-

mile nocturne şi inaccesibile ale existenţei, iar inspiraţia este tocmai acea stare care uneşte regulile conştiinţei şi taina inconştientului, limpezimea zilei şi plenitutdinea nopţii.

Această înţelegere a naturii inspiraţiei se găsea în filozofia lui Kant, o împărtăşise şi Goethe. Kant susţinea teza că fantezia artistică oferă omului singura posibilitate de a face saltul din imperiul naturii aşa cum o vede şi o trăieşte omul datorită organizării psihice imanente, în imperiul libertăţii, adică al "lucrului în sine", al cunoaşterii adevărate. Geniul artistic fusese şi de ei "conceput ca o putere a naturii lucrînd cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decît s-o altereze"[1]. La romantici poetul cîştigă un prestigiu fără precedent şi din pricina concepţiei după care omul fiind microcosm, imagine redusă a lumii revelate, unele din acte.. sale, mai ales actul poetic sînt reflexul acţiunii divine. Ei considerau creaţia artistică ca fiind superioară ştiinţei şi raţiunii, fiind o aptitudine superioară a omului care pătrunde tainele cele mai adînci.

Poeţii recepţionează ecourile lumilor misterioase ale infinitului, comunică cu natura, sînt pătrunzătorii care intuiesc şi transmit senzaţii prime, au facultatea de a simţi direct viaţa, de a privi lucrurile în frumuseţea lor originară.

Orice artist autentic e "clarvăzător", luminat fiind de simţul lăuntric şi nu de facultăţile care l-ar face să copieze ce-i în afară, fiecare poem fiind "monumentul" unei

---

1. Tudor Vianu, Estetica, Buc. 1945, ed.III-a pg.45

viziuni. Novalis spune : "Visam călătorii prin univers : nu e oare universul în noi ? Adîncimile spiritului nostru nu le cunoaştem. Drumul cel tainic duce înăuntru. In noi sau nicăieri este eternitatea cu lumile ei, trecutul şi viitorul".

Pentru Novalis - Poetul este cea mai înaltă treaptă a spiritului, el reprezintă "Geniul omenirii", iar "Poezia este realitatea absolută".

Poetul dus de fantezie peste lume, loc, timp, realitate, creează o nouă cauzalitate - nu raţional înţeleasă ci o cauzalitate poetică, singura care poate să se ridice la general, la Absolut, la Idee şi care ascunde un adevăr mai înalt.

A.W.Schlegel în pledoaria sa favorabilă literaturii medievale pe care o numea romantică, aducea şi următorul argument : "Deşi inspiraţia anticilor în operele cele mai perfecte era simplă, clară şi asemănătoare naturii, geniul romantic în chiar dezordinea sa, este totuşi mai aproape de secretul universului, căci inteligenţa nu poate niciodată să descopere decît o parte a adevărului, pe cînd sentimentul îmbrăţişînd totul, pătrunde singur misterul naturii"[1].

Nu prin luciditate şi raţiune, ci în aspectele nocturne ale existenţei, prin scufundarea în sine omul poate găsi acele vestigii care în imaginile <u>inconştientului</u>, în poezie, limbaj, iubire, pot trezi emoţia unei asemănări sacre.

"Prin gîndire se poate pune în lumină raportul dintre Idee şi manifestarea sa ; dar Ideea însăşi nu e percepută în mod nemijlocit şi lăuntric decît prin sentiment", precizează A.Bèguin[2]. ... "Cheia cunoaşterii vieţii psihice conştiente se află în regiunile inconştiente".

---

1. A.W.Schlegel, Oeuvres, 3 vol. Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846, vol.II, pg.328
2. Op.cit., pg.189

Principiul analogiei înţeles multilateral, pînă la conceperea structurii ritmice a universului, l-a condus pe Novalis către ideia concordanţei dintre diferitele ordine de senzaţii, a corespondenţei dintre arte, inspirîndu-i apropierea între formele muzicii şi ale arhitecturii, între legile culorilor şi ale prozodiei, care va constitui mai tîrziu baza esteticei lui Baudelaire şi a întregii poezii simboliste.

Foarte importantă prin consecinţele ei estetice a fost şi ideia lui Fichte despre activitatea inconştientă a puterii de imaginaţie productive. Filozoful numeşte astfel cea mai importantă parte a activităţii Eului care se împlineşte ca o activitate inconştientă, singura care ajunge în cele mai depărtate adîncimi ale existenţei sale metafizice, acolo unde conştiinţa empirică nu are acces. Această idee legitima filozofic "fantezia" - care în sensul propriu lui Fichte nu creează ceea ce raţiunea umană numeşte "fantezii", ci exact invers, ceea ce el numeşte realitate adevărată. Dacă conştiinţa nu e posibilă după gîndirea lui Fichte decît prin reflectare (meditare) asupra propriei activităţi, atunci activitatea însăşi evident nu poate fi ea însăşi conştiinţă. Producţia fără conştiinţă, este baza şi miezul conştiinţei noastre şi aceasta (conştiinţa) nu e ceva primar, ci ceva secundar.

Individualitatea este numai punctul de plecare necesar al vieţii noastre. Telul este depăşirea mărginirii sale, atingerea unităţii universale. De aceea omul nu este fericit pînă nu-şi găseşte o vocaţie, care înseamnă o îngrădire a activităţii sale nesfîrşite. Dar fericirea cea mai adîncă nu este această îngrădire, ci activa controversă cu ea. "Eul" nu este o fiinţă, ci nesfîrşită stăruinţă, zbatere creatoare; recunoaştem în această concepţie a lui Fichte soluţia la care mult mai

tîrziu s-a oprit Goethe pentru a încheia problematica prezentată în "Faust".

Concepţia aceasta asupra vieţii e normal să fi antrenat şi o anumită privire asupra morţii - frecvenţa temei la romantici indică atracţia pe care ea a exercitat-o şi modul caracteristic în care este privită fiinţa, ca existenţă tragică. Moartea e înţeleasă ca ultima eliberare a spiritului din cadrul lumii corporale, (pe care singur a creat-o) Novalis numind moartea "un act pur filozofic" sau principiul romantizant al vieţii noastre. "Imnurile către noapte" pe care le-a compus, se disting tocmai prin felul în care moartea este privită ca o veşnică înflorire, iar viaţa ca un drum liniştit şi senin spre moarte.

Aspiraţia spre moarte, conştiinţa morţii pe care şi Wagner o considera drept sugestia poetică de căpetenie a creştinismului, este o constantă a poeziei multor romantici. Unii ca Fr.Schlegel sau Brentano au resimţit-o atît de puternic încît într-o tîrzie perioadă din viaţa lor au acordat un mare loc problemelor religioase.

Tendinţa romanticilor către misticism îşi găseşte suportul în opţiunea lor pentru sistemele de gîndire filozofică idealistă, în atracţia pe care a exercitat-o asupra lor un curent mai vechi panteist reprezentat de Iakob Böhme (1575-1624), ceea ce de fapt a pregătit calea pentru redescoperirea unui Ev. Mediu creştin. Catolicismul i-a atras prin locul pe care-l acordă sensibilităţii estetice şi principalul gînditor religios romantic Fr.Schleiermacher (1768-1834) s-a orientat bine

cînd a apelat la intuiţie mai mult decît la raţiune, concepînd religia ca o funcţie sentimentală liberă de orice intenţie teoretică sau morală, dar care trebuie să se plaseze în centrul existenţei.

Poezia romantică va încerca să rezolve Absolutul al cărui sens simbolic înoată între imagini care se adună în jurul unei idei. Numai ansamblul lor sugerează cunoaşterea intuitivă, aşa cum în muzică revelaţiile apar din succesiunea sunetelor.

De Absolut, romanticii considerau că te poţi apropia fie prin religie, fie prin dragoste, nostalgia infinitului în aceste două domenii ale sentimentului manifestîndu-se cel mai puternic. Din izolarea subiectivităţii poţi fi salvat prin marea putere a iubirii, care poate însemna "întîia eliberare a existenţei separate, primul pas pe calea reîntoarcerii în Tot", o forţă obscură, stihică care poate înălţa pe om.

Fr. Schlegel afirmase : "Izvorul şi sufletul tuturor acestor tendinţe e dragostea, iar spiritul dragostei trebuie să pluteasoă vizibil şi în acelaş timp discret, peste tot în poezia romantică. Tema este atît de frecventă încît Ricarda Huch considera poezia romantică "simfonie a dragostei".

In epoca Sturm und Drang nu fericirea prin dragoste se proclama, ci libertatea în dragoste. Femeia neavînd puterea de a se elibera, omul faustic nu putea găsi în ea pacea decît vremelnic (relaţia Faust - Margareta, Werther-Lotte), dar începînd cu Hölderlin, concepţia despre dragoste se schimbă în sensul unui adevărat cult pentru femeia - Madonă - apariţie a

dumnezeescului. Aceasta va fi şi reprezentarea romantică a relaţiei de dragoste.

Reversul creşterii conştiinţei de sine care este latura pozitivă a noii etape din istoria spiritului pe care o reprezintă romantismul, este subiectivismul exaltat (ca fenomen istoric - psihologic). Prin deranjarea echilibrului natural dintre subiect şi lume, în urma unui amor propriu depăşit şi a unui simţ al nenorocirii exagerat, subiectivismul primea caracterul unei îmbolnăviri a sufletului la care s-a referit şi Goethe în mult citata discuţie cu Eckermann : "clasic înseamnă ceea ce e sănătos, romantic ceea ce e bolnav". Novalis considera dimpotrivă boala cu "cel mai interesant stimul şi material pentru reflecţie".

Oricum, era o stare de spirit aproape de deprimare, sentimentul tragic al existenţei, refuzul lumii aşa cum se prezenta ea în realitate exprimîndu-se în melancolie romantică, în acel Weltschmerz provocat de sesizarea mizeriei personale şi universale, în dezgust de viaţă şi ură faţă de oameni, născute din solitudinea Eului ce caută zadarnic legătura cu unitatea. Dragostea putea realiza o împăcare trecătoare, putea fi o cale spre fericire, aşa o vom întîlni în cele mai multe poezii romantice. Dar pentru că idealul în dragoste este atît de greu de atins, de cele mai multe ori se evidenţiază o altă convingere, aceea a inevitabilei singurătăţi, care poate duce la erori tragice, generatoare de conflict dramatic ("Penthesilea" - de Kleist). "Nici un Eu nu poate înţelege - pătrunde un alt Eu", iată o idee romantică care sună foarte modern. Neferici-

rea în dragoste este una din temele favorite ale romanticilor, ea apare mai ales cînd omul este un geniu cu dimensiuni interioare neobişnuit de logice şi complexe, care-l condamnă la singurătate chiar cînd iubeşte.

Din ideia de bază a subiectivismului derivă nu numai concepţia "idealismului magic", exaltarea Eului în sensul în care l-au vrut romanticii, ideia despre moarte sau dragoste, ci şi atît de interesantul concept al Ironiei romantice, formulat de Fr.Schlegel (în revista Athenaeum). Porneşte tot de la un principiu filozofic al lui Fichte, după care Eul creator de lume are o dublă activitate, după creearea liberă a obiectelor, invită mereu la eliberare faţă de ele "Pentru a rămîne la o nesfîrşită activitate, Eul după creaţia obiectelor trebuie să învingă, să depăşească obiectivitatea lor").

Eul este creator, dar el trebuie să ia creaţia numai într-un sens relativ. Numai Eul creator este absolut, obiectele sale însă sînt relative. Si obiecte sînt tot ce e "mărginit" : fiecare operă, noţiune, filozofie.

Ironia romantică nu este altceva decît sentimentul viu al acestei relativităţi a tot ce e mărginit, o dovadă a libertăţii Spiritului care nu se simte cu adevărat legat de nimic trecător. Este reversul idealismului magic, dar ca şi el un derivat al absolutei subiectivităţi a lumii. Dacă totul este Subiectiv, atunci nimic nu se poate opune Subiectului cu drepturi proprii. Aşa cum e creat de Subiect, Obiectul poate fi din nou nimicit şi aşa cum de bunăvoie Subiectul se mărgineşte în obiect, el poate să se şi elibereze. Absolut

nu poate fi decît Spiritul, el însuşi.

Imposibilitatea de a cuprinde Totul - Absolutul, trezeşte în Fr.Schlegel un sentiment de inferioritate şi neputinţă pe care caută să-l învingă agăţîndu-se de ironie, o armă care are însă două tăişuri.

Născută din contrastul între adevăr şi formă, între imposibilitatea şi necesitatea de a comunica, ironia este atitudinea disperată a spiritului uman în goana după adevărul totdeauna greu de atins ; dar în acelaş timp ironia poate anihila orice impresie născută de operă de artă.

In revista "Athenaeum", Fr. Schlegel găsise forma preferată a "fragmentului" în care expunea cu mare libertate formală, gînduri legate de cele mai variate, aparent disparate probleme, cultiva de asemenea "Witz-ul, care era mai mult decît o simplă glumă, un cuvînt de spirit în care se manifesta înţelepciunea profundă a unei individualităţi, aforisme din care multe au rămas celebre; articole sub formă de dialog sau de scrisoare în care aceeaşi chestiune putea fi prezentată viu, pe mai multe planuri, susţinută de idei înadins contradictorii, preferînd metoda dialectică a contradicţiei şi antitezei ; pînă şi în recenziile de cărţi Fr. Schlegel recomanda forma de "rapsodie" în care erau cuprinse plecînd de la pretextul cărţii, consideraţii de tot felul aşa cum răsăreau în mintea autorului - toate acestea rezultînd din negarea conştientă a oricărui program, din completă independenţă de spirit pe care o cerea colaboratorilor, ceea ce a şi dat revistei caracterul de manifestare cu totul deosebită, chiar revoluţionară.

Cu totul nouă era şi interpretarea pe care Fr. Schlegel a dat-o noţiunii de "Witz"; diferită de "ésprit"-ul francez,

"Witz"-ul era manifestarea surprinzătoare, neașteptată, inconștientă și intuitivă a spiritului, în opoziție cu ceea ce înțelegerea conține rațional și logic dedus. Fulger al imaginației, explozie a spiritului comprimat, Witz-ul prin caracterul său spontan, confirma ideea lui Fichte despre realizarea continuă a Eului și cu mult înainte de Bergson, Schlegel sublinia astfel valoarea intuiției. După el, un singur cuvînt analitic putea înăbuși dintr-odată flacăra Witz-ului, pentru că actul generator nu se comandă, voința n-are nici o valoare cînd e vorba să se manifeste Witz-ul.

Ironia romantică se afirma la "Athenaeum" în mod complex. In scînteierea perpetuă a Witz-ului, în "fragmentele" încărcate de revelații momentane și pasagere, viața proiecta multiplele ei reflexe unite prin caracterul lor curgător, prin activitatea sa ascunsă. Rebelă față de includerea în formele unei arte prea rigide, elanul propriei vieți căuta o expresie potrivită în mobilitatea, în instabilitatea ironică ; așa a apărut structura specifică a romanului romantic - de pildă "Lucinde" a lui Fr.Schlegel (1799), "Godwi" de C.Brentano (1801) cuprindeau reflexii filozofice și estetice, efuziuni lirice, întrepătrundere de vis și realitate, de joc și serios, fantezia și imaginația stăpînind și dizolvînd de fapt construcția logică. Asta însemna desigur înlăturarea formelor clasice, crearea unei atmosfere în care domina mai multă libertate și independență în desfășurarea subiectului și în atitudinea autorului față de el, mai puțină seriozitate rigidă față de motiv, mai mult joc.

Reieșea o neclaritate atrăgătoare, o formă nelegată, jucăușă, rezultat al "toanei", al fanteziei, caracter formal care acoperea foarte bine substanța sa spirituală, ca o

manifestare a contradicţiei dintre libertatea absolută a spiritului şi limitarea forţelor reale umane, conştiinţa imperfecţiei lor. Exercitarea ironiei romantice se baza pe posibilitatea autorului, a Eului de a se ridica în orice moment deasupra propriilor creaţii şi de a le arunca în neant, era o chezăşie a uşurinţei, fecundităţii şi libertăţii poetice.

Ironia este un principiu creator al mişcării spirituale, care dezvăluie mereu noi conţinuturi, este o năzuinţă spre schimbare, care nu trebuie să ajungă niciodată la odihnă. Glasul ironic al operei de artă este glasul poetului care e mereu prezent şi-şi priveşte opera. Aceasta nu e niciodată cu totul detaşată, niciodată total obiectivată, ci este legată prin meditaţie ironică cu creatorul.

Ironia nu este numai un principiu al artei, ci şi al vieţii. Socrate a reprezentat omul ironic în viaţă şi a demonstrat prin aceasta cea mai înaltă libertate a spiritului. Aristofan a folosit ironia ca mijloc artistic în comediile sale. Hamlet este o figură ce priveşte ironic, dar e şi ironic privită de Shakespeare. Fr.Schlegel i-a dat primul o mare importanţă artistică, ironia şi Witz-ul fiind considerate de el preţioase mijloace prin care omul îşi înmulţeşte şi-şi afirmă bogăţia interioară.

De la ironie la misticism nu este o discontinuitate radicală, după Fr.Schlegel. El le consideră într-un fel, ca înrudite. Dincolo de mobilitatea vie şi transformatoare a fenomenelor, poetul poate face să se ghicească o Realitate obiectivă. Păstrîndu-şi atitudinea ironică la adresa formelor efemere incapabile de a exprima adevărul, poetul tinde totuşi să releve Absolutul.

Fără intenţie programatică "Athenaeum" a sfîrşit prin a prezenta conceptul de poezie romantică : aceasta avea la bază

sinteza celor două tendinţe exprimată nedeterminat, intuitiv, alogic, sinteză deschisă "Sensului" care pretindea o largă parte de meditaţie şi reverie, fără să se lipsească totuşi de reflexie şi inteligenţă. Acelaş respect pentru mister şi aceeaşi ironie la adresa formei prin care omul speră să-l capteze, sînt pentru Fr. Schlegel elementele esenţiale ale formaţiei noi intelectuale şi morale ale individului. A tinde să cunoşti tărîmurile tainice dinlăuntrul nostru şi totodată prin binefăcătoarea intervenţie a jocului, să scapi de tentaţia de a lua viaţa prea în serios, "a te situa deasupra şi în afara desfăşurării spontane a imaginilor, a o judeca şi a o conduce, a face din funcţionarea automată un joc liber, această detaşare capătă la romantici numele de ironie".

"Ironia va avea deci o funcţie dulă : faţă de datele sensibile, ea va fi o şcoală a îndoielii, permiţîndu-ne să nu-i acordăm lumii "aşa cum e ea" un grad de realitate absolută şi definitivă şi punînd în loc în fiece clipă, cu ajutorul mişcătoarelor date psihice, o lume schimbătoare, mobilă, imprevizibilă la tot pasul. Dar întorcîndu-se după aceea spre această nouă realitate, ironia va împiedica spiritul să se lase pe de-a-ntregul în voia fluxului viselor. Ea este organul de echilibru cu ajutorul căruia poetul e în stare să îmbrăţişeze viaţa însăşi a devenirii exterioare şi lăuntrice, fără ca să se angajeze pe de-a-ntregul, sau să se înece în ea"[1].

Acest pasaj din eseul lui Béguin prezintă concis şi cu mare subtilitate acea semnificaţie a ironiei romantice, care în literatura modernă este prezentă într-o atît de mare măsură, servind efectul de deziluzionare, detaşare sau distanţare din-

---

1. Albert Béguin: Sufletul romantic şi visul, Ed.Univers, Buc., 197o, pg.295-6.

tre creator şi propria operă, dintre consumatorul de artă şi ea. Ironia romantică stă la origina teoriei paradoxale şi a confuziei genurilor.

Paradoxal, dar numai în aparenţă, pentru romantici principala misiune a ironiei era aceea de a înlesni naşterea Poeziei - în sensul ei cel mai înalt. Pentru că creaţia poetică - o lume de minuni născută din fantezie şi redată, cu ajutorul limbii - este numai una exterioară, este doar mijlocul care slujeşte unui scop superior : din ele se naşte ceea ce trebuie socotit ca fiind însăşi esenţa creaţiei poetice - "Poezia".

Poezia însă nu este acelaş lucru cu creaţia poetică, nu se identifică în producţia fanteziei poetului. Această producţie aloătuieşte numai trupul, nu şi sufletul poeziei. Poezia însăşi este mai degrabă acel "spirit", acea "suflare" care emană din creaţia poetică, planează în acelaş timp deasupra ei şi transpune simţămintele în acele stări de vibraţie pline de presentimente care reprezintă adevăratul efect al poeziei, chiar însăşi esenţa ei.

Poezia nu este obiectul material, ci spiritul care sălăşlueşte în obiect, pe care-l foloseşte doar spre a se putea manifesta. Creaţia poetică este numai litera poeziei, poezia însăşi fiind conţinutul ei, care bineînţeles, nu poate fi perceput cu raţiunea, ci numai cu "simţul viu pentru poezie" (simţul poetic).

Şi dacă primul act al fanteziei poetice este acela de a crea obiecte - imagini, al doilea ar fi nimicirea lor din nou, pentru ca ele să fie înţelese numai ca asemănări şi semne ale

jocului, nu după obiectivitatea lor curată, ci după Poezia lor. Acest al doilea act pretinde o atitudine spirituală care se opune primeia : în locul activităţii care creează şi mărgineşte, intervine acum dimpotrivă o chibzuită părăsire. Detaşarea demiurgului prin raport cu creaţia sa, această atitudine spirituală de abandonare a materialului creaţiei poetice în favoarea Poeziei care există în ele : aceasta este ironia romantică.

Relativizarea Operei nu este lucrul hotărîtor ci numai o consecinţă periculoasă a conceptului de ironie. Nu opera, ci obiectul trăieşte această relativizare în poezia romantică, tocmai pentru a se putea elibera din obiect Poezia fermecată.

Fr. Schlegel în "Gespräch über Poesie" (Discuţie asupra Poeziei) afirma : "Poezia este spiritul nevăzut al tuturor artelor" şi o identifica cu spiritul dragostei şi cu "suflarea sacră care ne mişcă în tonurile muzicei".

Tendinţa spre iubire şi unitate nu era împlinire ci manifestarea veşnicei străduinţe a celui care ştie că viaţa nu va fi niciodată identică cu idealul, străduinţe spre veşnic neatinsa Floare albastră a aceluia care din resemnare, avînd conştiinţa unei "fiinţe în exil" este apt să se ridice asupra lui însuşi spre ironie romantică, dar şi spre idealismul magic care creează o lume de libertate şi imagini ; ea nu trebuie să coincidă neapărat cu ordinea aparentă a lucrurilor.

Cunoaşterea "magică" uneşte viaţa noastră lăuntrică cu uriaşa realitate presimţită în spatele universului sensibil. Pe aceasta se străduesc poeţii romantici s-o surprindă şi A. Bèguin are fără îndoială dreptate cînd afirmă[2] : "Scopul roman-

---

1. "Poesie ist der unsichtbare Geist aller Kunst".
2. Albert Bèguin : Sufletul romantic şi visul, Ed.Univers, Buc. 197o, pg. 519

ticilor era cu totul altul decît cunoaşterea şi descrierea funcţionării mecanismelor noastre lăuntrice". Confundarea în sine era numai un mijloc, nu un ţel. Novalis consădera Poezia, o reprezentare a lumii lăuntrice în totalitatea sa". Fr.Schlegel de asemenea : "Cea mai înaltă misiune a Poeziei, ar fi să cuprindă spiritul autorului, lumea lui lăuntrică" (Weltinnenraum)

Poetul romantic coboară în adîncurile sufleteşti, dar nu din curiozitate psihologică, preocupat să descopere funcţionarea resorturilor sale intime, ci pentru că în suflet, în acest centru lăuntric, principiu al vieţii, se poate realiza acordul fiinţei sale cu natura, cu acel ţinut straniu despre care ştie că e real, dar al cărui autor nu este el.

Cîndva sufletul a fost una cu această natură - Tot ; limitat de eu, tinzînd să găsească o ieşire din această limitare în care se simte ca în exil, pentru a se reîntoarce în unitatea din care s-a desprins, recunoaşte în vis, extaz, imaginaţie şi toate produsele necontrolate ale inconştientului care provoacă şocul afectiv, semnale ale acelei realităţi primare, adevărate.

Nevoii înăscute de comunicare cu Infinitul, îi răspunde numai atotputernicia creatoare a imaginaţiei şi acel simţ lăuntric care lucrează atunci cînd simţurile exterioare tac, de aceea "Visul nu e nimic altceva decît poezia involuntară".

Intre Vis şi poezie este o foarte strînsă legătură - poezia fiind forma superioară pe care o pot lua revelaţiile asupra acelei realităţi pe care romanticul E.T.A. Hoffman o numea "sufletul lumii", sau "principiul spiritual al lucrurilor".

Scopul creaţiei poetice în concepţia romantică era deci cu totul diferit de cel pe care-l formulase estetica clasicistă - o estetică închisă, cu pronunţat caracter raţionalist -

critic, intelectual şi logic ; poezia fondată mai ales pe raţiune prea puţin diferenţiată de proză, cu o tematică limitată, aservită "bunului gust", avea un caracter sec pe care modernii de atunci nu-l mai considerau satisfăcător.

Madame de Staël prezentînd lumii literatura germană a romantismului incipient, în pofida admiraţiei pe care o păstrează pentru marile creaţii ale clasicismului, apreciază : "Quelque chose d'esquissé, d'indéterminé, d'inconnu, de mystérieux fait très bien en poésie"[1] şi continuă "L'objet toujours présent de la pensée du poète c'est l'enigme de la destinée humaine".

Ea înţelege că Poezia este în esenţă o stare sufletească, de entuziasm, iar geniul poetic e o dispoziţie de suflet, nu de inteligenţă ; întreaga artă poetică constînd în degajarea sentimentului prizonier în fundul sufletului, în traducerea naturală a unor afecte vii şi profunde. (Partea II-a, Capitolul 15).

Argumentarea Doamnei de Staël este interesantă pentru că introduce în discuţia literară puncte de vedere noi pentru epoca sa şi anume, evoluţia concepţiilor, preocupărilor, a gustului, a unui întreg ansamblu care condiţionează creaţia poetică.

Dacă anticii au putut atinge perfecţiunea care e de un anumit fel, legată de "descrierea animată a obiectelor exterioare", modernă pot să atingă o culme prin pictura mişcărilor

---

1. Mme de Staël, "De l'Allemagne, Libr. Hachette, Paris, 1958, pg.331. (ceva schiţat, nedefinit, necunoscut, misterios, stă foarte bine poeziei) (obiectul totdeauna prezent în gîndirea poetului este enigma destinului uman).

sufletului, pot obţine chiar o evidentă superioritate pentru că acest element sentimental este mai bine cunoscut la moderni decît era la antici.

Poezia s-a debarasat dintr-odată de mitologie care a fost o utilă personificare de sentimente încă obscure pentru poeţii antici, inutilă acum cînd obiectul personificat este direct prezentat conştiinţei noastre. In plus, există o diferenţă fundamentală şi necesară între imaginaţia anticilor şi mentalitatea modernă.

Apoi gustul poate şi trebuie să varieze fiind strîns legat de o anume stare de civilizaţie - susţine Mme de Staël. Prima reformă pe care o propune este lărgirea gustului - căruia nu-i trebuie sacrificat geniul - important în literatură fiind interesul, mişcarea, emoţia -" (Cap.XIV, Partea II-a).

O literatură direct inspirată de emoţiile spontane ale unui suflet modern va găsi natural în ea regulile, sau mai degrabă orice regulă va deveni inutilă". (Cap.XI) Madame de Staël considera că sufletul modern se caracterizează prin reverie, gust pentru meditaţie vagă, filozofie, exaltare, întoarcere spre sine şi prin "sentimentul dureros al destinului său incomplect" ("Sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée").

Cartea "De l'Allemagne" nu aducea numai cunoaşterea ideilor romanticilor germani, în principal a fraţilor Schlegel, dar pleda pentru schimbarea fundamentală a modului de înţelegere al literaturii şi poeziei, căuta cauze, nu se oprea numai la efecte, justifica principii (inutilitatea regulilor, abandonarea modelelor antice ş.a.).

Intr-un alt context (în ciclul de prelegeri închinat artei dramatice şi literaturii) A.W.Schlegel, dăduse acestor idei o largă şi savantă argumentare, care nu convingea atît de

repede ca expunerea strălucitei sale prietene, (Stendhal l-a numit "mic savant plicticos")dar are meritul întîităţii şi al caracterului cuprinzător. Găsim (în lecţia doua) diferenţierea pe care o face între poezia antică fondată pe frumos - element obiectiv şi poezia modernă pe care o consideră mai vie, fondată pe interesant element subiectiv - şi mai ales definiţia : "Poezia romantică este expresia mişcării secrete care împinge continuu către noi şi minunate creaţii haosul care se ascunde dincolo de creaţia ordonată, în profunzimile sale" (în lecţia 12).

("La poesie romantique est l'expression du mouvement secret qui pousse perpetuellement à des enfantements nouveaux et merveilleux le chaos qui se cache audessous de la creation ordonnée, dans les profondeurs de son sein").[1]

Trebuie remarcat şi aportul lui Novalis. El definea poezia ca fiind arta de a trezi sentimente - nu prin pictarea unor tablouri exacte xi prin sugerarea de identităţi misterioase, care crează dispoziţii interioare. Este o "Stimmungskunst" (artă a atmosferei, a dispoziţiei) a cărei esenţă se relevă în jocul misterios al sentimentelor, în clar obscur. Ea trebuie să tindă spre muzică, pentru că stării pur afective a sufletului muzicii îi este mai potrivit decît cuvintele : "Dragostea tandră gîndeşte în acorduri, căci ideile sînt prea departe de dînsa ;

---

1. Contribuţia fraţilor Schlegel la definirea unor importante elemente ale esteticei romantice a fost hotărîtoare. Dualismul dintre "poemul clasic perfect şi poezia romantică neşlefuită, fragmentară sau cu contururi şterse", între "structura rigidă şi cea liberă", a fost formulat de ei+).

+) René Wellek, Austin Warren - Teoria literaturii, E.L.U. Buc. 1967, pg.181.

numai prin acorduri poate înfrumuseţa orice obiect după plafful ei". "Poezia este muzică destinată urechii interioare şi pictură pentru ochiul interior, dar muzică în surdină şi pictură cu contururi estompate".

Entuziasmului elocvent Schillerian, romanticii îi opun exaltarea visătoare (Schwärmerei) şi sensibilitatea pasivă a inimii (Gemüt), aşa cum stă bine unei poezii a infabilului, care tinde să unească viaţa lăuntrică cu Realitatea presimţită în spatele Universului sensibil.

Nu va înţelege altfel esenţa poeziei nici Paul Valéry multe decenii mai tîrziu : "Poezia e încercarea de a reprezenta sau de a restitui, cu ajutorul limbajului articulat, acele lucruri sau acel lucru pe care încearcă în mod obscur să le exprime ţipetele, lacrimile, mîngîierile, sărutările, suspinele etc... şi pe care parcă vor să le exprime obiectele, în tot ceea ce au ele ca aparenţă de viaţă, ori ca scop presupus".O mare parte din poezia modernă are comun cu romantismul această înţelegere a caracterului aluziv al artei.

Perceperea analogică a realului, proiecţia obiectelor în metafore, o anume tensiune subiectivă a dus în arta romantică la o mare dezvoltare a liricului, el invadînd în realitate toate genurile literare. Faptul se înscria în vederile lor estetice. A.W.Schlegel preconiza o nouă formă de artă sintetică în care liricul, epicul, dramaticul, împreună cu muzica să formeze un tot, aşa cum Richard Wagner mai tîrziu, va reuşi într-adevăr să creeze.

Considerînd muzica o artă supremă în stare să exprime

infinitul, poeţii romantici tindeau către o contopire a ei cu poezia şi nu este întîmplătoare apropierea celor două arte în creaţia marilor compozitori din acea epocă Beethoven, Weber, Schumann, cum nici maniera pe care am putea-o numi impresionistă în care L. Tieck de pildă îşi scria poeziile, preferînd imaginile "fluide", elementele cele mai lipsite de concreteţă, pentru a cuprinde imprecizia stărilor de spirit care le inspirau. "Cum, să nu fie îngăduit să gîndeşti în tonuri şi să faci muzică prin intermediul cuvintelor ?" întreba poetul.

"Muzica nu mai este pentru romantici una din arte, ci categoria tuturor, observa Tudor Vianu. "Rezolvirea în muzică a poeziei şi a plasticei este dealtminteri un proces care încă nu s-a terminat, dar care începe în romantism, din nevoia de a pune chiar artele menite să exprime forma, în serviciul lipsei de formă şi a necontenitei deveniri a sufletului romantic"[1].

Fr. Schlegel afirma : "Toate operele sînt o singură operă, toate artele o singură artă, toate poeziile o singură poezie" - enunţînd astfel principiul fuziunii genurilor care a dat unui număr de opere romantice un caracter hibrid, inform. Fr.Schlegel nu vedea în asta o deficienţă şi vorbind despre romanele pe care le aprecia, avea în vedere unitatea de fond, nu de formă : "cîteva din cele mai remarcabile Romane sînt un compendium, o enciclopedie a întregii vieţi spirituale a unui individ genial ..." (Lyceum - Fragmenten 78) ; "... Cel mai bun lucru în cele mai bune romane nu e altceva decît o mai deschisă sau ascunsă autocunoaştere a autorului, chintesenţa Eului propriu, a individualităţii proprii, concluzia experienţei sale". ("Gespräch über die Poesie").

---

1. Tudor Vianu, Romantismul ca formă de spirit, în "Romantismul european, Buc., 1931, pg.11.

Explicaţia mai profundă a preferinţelor romantice a văzut-o A.W.Schlegel în Structura psihologică a omului modern în primul rînd. "Idealul grec al umanităţii era perfecta concordanţă şi proporţie a tuturor forţelor, armonia naturală. Modernii dimpotrivă au ajuns la conştiinţa dezbinării interioare, care face imposibil un asemenea ideal ; de aceea tendinţa poeziei lor este de a împăca aceste două lumi, între care ne simţim împărţiţi, cea spirituală şi cea materială de a le contopi"[1].

Anticii au imaginat poetica fericirii, a unei fericiri posibile în prezent şi pe acest pămînt prin acordul armonios al diverselor facultăţi umane - poezia lor fiind o poezie a plăcerii (jonissance) în timp ce modernii adaptînd optica creştină după care fericirea nu poate fi atinsă în această lume, creează o poezie a dorinţei care în[illegible] - către amintirile trecutului şi presentimentele viitorului[2].

Schlegel nu aminteşte, dar adevărata explicaţie în schimbarea conţinutului poeziei trebuie căutată şi în filozofie. Căci în concepţia clasicului despre o lume statornic - armonioasă, în care individualitatea omenească apare drept un întreg liniştit, bine organizat de elemente, lipseşte ideia devenirii, a schimbării, a timpului, lipseşte simţul istoric. In timp ce gîndirea romanticului beneficiind de reprezentarea lumii ca devenire (Schelling, Hegel), determină "o adîncă şi variată experienţă a timpului. Toate sentimentele lui sînt în legătură cu trăirea timpului".[3]

---

1. A.W.Schlegel : "Uber dramatische Kunst und Literatur" zwite Ausgabe, Wien, 1825, I, pg.11.
2. A.W.Schlegel - Oeuvres, 3 vol.Leipzig, 1846, Libr. de Weidmann, vol.I, I Lecon.
3. Tudor Vianu, Romantismul ca formă de spirit, în "Romantismul european", Buc., 1931, pg.9.

"Spiritul romantic", afirma A.W.Schlegel, "caută o apropiere continuă între lucrurile cele mai opuse, natura şi arta, poezia şi proza, seriozitatea şi gluma, amintirea şi presentimentul, ideile abstracte şi senzaţiile vii, ceea ce e divin şi ceea ce e terestru, viaţa şi moartea"[1]. Se înlătura prin acest fel de a înţelege arta, unul din principiile fundamentale ale esteticii clasice, cel al separării genurilor.

Teoreticienii romantici au insistat asupra acestei diferenţieri dintre clasic şi romantic, considerînd-o definitorie pentru epoca nouă literară pe care erau conştienţi că o inaugurează. Amintim o formulare celebră aparţinînd lui Fr. Schlegel (cuprinsă în rev. Athenaeum, fragmentul 116) : "Literatura romantică este literatura universală în plină dezvoltare. Rostul ei nu este numai să reunească genurile separate ale literaturii şi să pună poezia în contact cu filozofia şi cu retorica; ea trebuie aci să amestece, aci să contopească poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artistică cu poezia naturală ; trebuie să contribuie ca poezia să devină vie şi socială, iar viaţa şi societatea să devină poetice ; trebuie să poetizeze gluma, să umple şi să satureze tiparele artei cu orice fel de material cultural temeinic şi să însufleţească prin vibraţiile umorului. Romantismul cuprinde tot ce e poetic... Alte maniere literare sînt desăvîrşite şi nu mai pot fi decît disecate ; maniera romantică este încă în dezvoltare; da, aceasta e specificul ei : să fie veşnic în dezvoltare, să nu fie niciodată desăvîrşită".

---

1. A.W.Schlegel : Oevres, 3 vol.Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846, vol.II, pg.328

Dacă "manierele literare" diferă, evoluează odată cu civilizaţia, cum gîndea şi Madame de Staël, în schimb la toate popoarele, sub toate formele poezia este unică şi universală în esenţa sa. Ideia este des întîlnită la romantici. Cel mai frumos o exprimă Waokenroder[1] : "Sentimentul artistic este o singură şi aceeaş rază luminoasă, venită din cer, care traversînd cristalul tăiat în mii de feluri diferite de sensibilitatea noastră, se sparge şi se refractă după ţări în mii de culori diferite".

Arta este floarea sufletului omenesc; ea poate creşte pretutindeni şi toate formele ei au drept egal, dar pentru a iubi tot trebuie să înţelegi tot. Wackenroder a fost unul din primii care a afirmat că Evul Mediu are tot atîta frumuseţi în genul său ca şi antichitatea într-al ei - mai ales după ce împreună cu Ludwig Tieck descoperiseră farmecul vestigiilor medievale ale Nürnbergului ; se înţelege că ei nu dădeau dreptate lui La Bruyère pentru care goticul nu era decît un produs al barbariei.

Preţuirea artei gotice începuse cu Goethe, dar romanticii sînt cei care impun, prin insistenţă şi generalizare, această atitudine în timpul lor.

Teorii clasice despre frumosul absolut se opunea ideia relativităţii lui, ceea ce s-a tradus în marele interes arătat pentru poeziile epice şi lirice din multe limbi vechi şi moderne, care sînt traduse masiv abia acum în limba germană deschizînd mult zările şi înlă turînd principiul imitaţiei anticilor

1. W.H.Wackenroder (1773-1798) în "Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders" - Berlin 1797 (Revărsările inimii unui frate călugăr iubitor de artă).

atît de puternic în clasicism.

In primele fascicole ale revistei Athenaeum chiar, expunînd păreri în legătură cu traducerile, fraţii Schlegel menţionau importanţa descoperirii individualităţii fiecărei limbi, a particularităţilor, a valorii lor originale, ei înşişi reuşind strălucit în acest domeniu. S-a afirmat că datorită lui A.W. Schlegel, Shakespeare a putut fi numit un clasic german - atît de perfectă era transpunerea lui în limba respectivă.

Clasicismul îşi găsise patria spirituală în lumea antică, romanticii prin descoperirea pentru artă a Evului Mediu valorifică o cultură foarte diferită în spiritul ei de cea clasică, o cultură care evidenţia via unitate dintr-o anumită perioadă a Europei Apusene (Italia, Spania, Anglia, Germania, Franţa) putînd constitui baza renaşterii spirituale a naţiunilor respective.

Simţul istoric este o importantă noutate pe care au afirmat-o literaţii romantici ; consecinţa ideii lor despre redescoperirea trecutului propriu, a trezit năzuinţa către independenţa culturală şi a impulsionat dezvoltarea literaturilor naţionale în mai toate ţările, sprijinind lupta unora din ele pentru unitate sau libertate naţională.

Ruptura cu tradiţia erudită greco-latină a însemnat o revenire la izvoarele naţionale, originale, o formă a ei fiind şi valorificarea legendelor proprii, a propriei mitologii.

Fr.Schlegel era convins de valoarea poetică a miturilor: într-un "Discurs asupra Mitologiei" el pledează în favoarea formării unei mitologii din adîncurile spiritului modern, cu ajutorul filozofiei transcendentale : "Lucrul esenţial prin care poezia modernă stă mai prejos de cea veche se poate concentra în observaţia că ne lipseşte o mitologie. Adaug însă că

sîntem aproape de momentul în care vom dobîndi una sau, mai de grabă, că a venit timpul să colaborăm serios pentru a o obţine"[1].

A.W.Schlegel în Prelegerile sale de la Iena-Berlin (1798-1802-4) preluînd ideile lui Vico, consideră miturile ca produsul fanteziei unui întreg popor, născute în stadiul în care pentru explicarea lumii se recurge încă la o antropomorfizare a forţelor naturii.

In operele sale filozofice Schelling tratează pe larg problema mitului, deschizînd calea spre o dezbatere care va sfîrşi mai tîrziu să se oprească asupra frumuseţii legendelor popoarelor germanice, care vor deveni la Wagner materialul de bază pentru exprimarea unora din emoţiile fundamentale ale firii omeneşti.

Favoarea de care s-a bucurat specia literară a basmului în epoca romantismului, aici îşi are explicaţia. Încă Herder apreciase posibilitatea pe care o oferă basmul dezvăluirii tainelor sufleteşti prin atmosfera de feerie, desprinsă de exigenţele realităţii concrete.

Novalis vedea în "Märchen" forma superioară a artei literare, pentru că generată fiind de starea de uimire, de naivitate caracteristică stadiului primordial în care omul era încă în acord cu natura, anunţă totodată acea etapă îndepărtată a viitorului cînd acest acord va fi regăsit : "Adevăratul autor de basme este un vizionar al viitorului", susţine el.

---

1. Fr.Schlegel, în Athenaeum, Eine Zeitschrirt von A.W.Schlegel und Fr.Schlegel, Berlin 1798, neu heraus gegeben von Fritz Baader, 1908, pg.185.

Intr-o poezie a lui Ludwig Tieck intitulată "Chemarea romantismului " găsim aceste versuri : "O, lună, noapte fermecată / Ce fereci raţiunea, vino, / O, lume-a basmelor, revino / Cu aura-ţi de altădată !"

Miraculosul şi fantasticul, cu sensuri pe care inteligenţa le adînceşte, avantajul pe care-l oferă libertatea specifică a formei sale, fac din basm producţia în care fantezia, capacitatea de a visa şi interpretarea specifică a lumii îşi găsesc posibilitatea largă de expresie.

In afară de lumea basmului, natura cu splendorile ei devine în ochii romanticilor o cale de evadare a omului din limitata sa existenţă spre a-l integra în registrul Infinitului. S-a ajuns la naşterea unui nou sentiment al naturii, valorificat din plin în poezia mai ales, deoarece se considera că tot ce e emoţie şi sentiment omenesc se manifestă plenar numai în cadrul acesta deschis, care invită la înaltă meditaţie şi reculegere, înlesnind superioara comuniune cu Absolutul.

Prin aceasta romanticii se diferenţiau net de clasici, mai ales de cei francezi, care nu preţuiau natura, în orice caz ea nu e prezentă decît într-o neînsemnată măsură în creaţiile lor.

Ridicată la rang de revelaţie a realului, creaţia poetică nu poate suferi nici un fel de lege, nici un fel de normă care să stăvilească avîntul natural al inspiraţiei, estetica

romantică ridicînd pe primul loc principiul libertăţii formale, care se bizue pe optica nouă adoptată în privinţa fondului - adică a scopului artei şi a mijloacelor pe care ea le are la îndemînă pentru a-l atinge.

Scanned with OKEN Scanner

TEORIA DRAMATICA

Prin însăşi orientarea gîndirii sale romantismul german a găsit în poezie domeniul cel mai firesc de manifestare, dar şi în teatru el a deschis zări noi şi a determinat un progres demonstrînd multiplele posibilităţi pe care le au formele artei teatrale în exprimarea gîndirii şi sensibilităţii umane. Găsim în această perioadă multe formulări teoretice asupra funcţiei teatrului, a mijloacelor sale specifice, care demonstrează efortul făcut pentru a include arta scenică în ansamblul realizărilor artistice menite să exprime lumea visului, nesfîrşita melodie a vieţii, redescoperirea medievalului, idealismul magic şi ironia romantică, adică tot ce reprezenta sfera nouă de preocupări a artiştilor.

Madame de Staël văzuse bine situaţia cînd afirma : "Germanii în general, nu sînt încă o naţiune ; această diviziune de state, acest federalism de aristocraţii nu creează deloc o patrie"[1] ; dar pentru că întreaga teorie romantică care invita la o descoperire a surselor medievale proprii ale artei trezind simţul naţional, coincidea cu evoluţia moral-politică a poporului, cînd mai mulţi factori au contribuit la formarea

---

1. Madame de Staël : De l'Allemagne, Libr. Hachette, Paris, 1958, pg.314.

conştiinţei naţionale, principala noutate adusă de romantism privitor la scopul teatrului, a fost tocmai această încadrare organică într-un larg context politic, ale cărei tendinţe e chemat să le susţină. Sigur nu într-o formă directă, simplistă, deşi n-au lipsit nici astfel de încercări, ci printr-o împletire mai precisă în timp şi spaţiu.

Se pare că şi după părerea Doamnei de Staël, teatrul era mai aproape de viaţă decît oricare altă formă a literaturii, căci iată ce scrie : "... trebuie să te transporţi în moravurile unei ţări pentru a judeca efectele teatrului său, căci arta dramatică este partea literaturii care, în toate ţările, este cea mai naţională"[1].

Implicaţiile teoretice şi rezultatele practice ale concepţiei romantice despre lume şi noua definire a finalităţii teatrului au fost importante ; în teorie s-a mers de la reformularea esenţei tragicului, a conflictului dramatic, pînă la discutarea procedeelor de creare a personajelor sau de organizare a textului.

Tot romanticii au fost cei care au preconizat o mai mare apropiere şi chiar o contopire între cuvînt, muzică, dans, plastică.

Detalierea acestor aspecte fundamentale aduc descoperirea unor subtilităţi ale gîndirii teatrale romantice de o surprinzătoare modernitate.

Fraţii Schlegel nu erau poeţi, nici dramaturgi autentici, deşi au scris versuri şi piese, au încercat şi alte

---

1. Madame de Staël : De l'Allemagne, Libr. Hachette, Paris, 1958, pg.326

genuri literare şi H.Heine[1] are dreptate cînd nu-i consideră creatori de seamă în aceste domenii, dar intuiţia lor, vasta cultură, efervescenţa gîndirii, îndrăzneala ideilor fac din ei marii iniţiatori, cei care au impulsionat romantismul în mai toate domeniile de creaţie.

Principalele aspecte noi ale teoriei teatrale le vom găsi în scrierile lor, chiar dacă Tieck şi Kleist vor completa valoroasa lor creaţie dramatică şi cu unele aspecte teoretice particulare interesante, însă incomparabil mai restrînse decît cele ale fraţilor Schlegel.

Varietatea formulelor publicistice pe care le adaptase revista "Athenaeum", derivau din dorinţa de a comunica cu publicul într-o formă mai directă, de a-i prezenta problemele cele mai aride într-un mod viu, pe mai multe planuri, sub variate faţete, uneori contradictorii pentru care scrisoarea, fragmentul, aforismele, Witz-ul, dar mai ales dialogul, erau formulele potrivite.

Acelaş scop, al comunicării (mitteilen) e plasat de Fr.Schlegel la baza textului de teatru : "Se poate alege forma dramatică fie prin spirit de sistemă, fie pentru a imita oamenii mai degrabă decît a-i reprezenta, fie prin comoditate, fie prin dragoste pentru muzică, fie pentru plăcerea de a vorbi şi a face să vorbească" (Athenaeum, 17). El nu vede deci în dramă dezvoltarea unei idei, evoluţia unui caracter sau înlănţuirea unei acţiuni, considerate ca atare. Dar în toate acestea el caută viaţa. Ceea ce este viu, spontan într-un om, iată ce-l atrage către dramă, să spunem mai degrabă către

---

1. Heinrich Heines Sämtliche Werke, Band B, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, pg.268, 273.

dialog, către conversaţie. Caracterul puţin scenic al celor mai multe piese romantice germane, potrivite mai degrabă pentru lectură "Lesedramen" cu excepţia celor create de Tieck (mai grijuliu faţă de legile scenei), dovedeşte aderiunea dramaturgilor la acest punct de vedere Schlegelian, sau mai degrabă dorinţa lor de a se desprinde de normele clasice atît de bine şi bineînţeles atît de "altfel" statuate.

Fundamentarea ştiinţifică a acestor păreri a dat-o A.W.Schlegel în cursul "Uber dramatische Kunst und Literatur" ("Asupra artei dramatice şi literaturii"), care a stîrnit un ecou puternic la vremea sa, schimbînd radical concepţiile multora.

Prezentînd evoluţia dramaturgiei din cele mai vechi timpuri pînă la începutul secolului 19, Schlegel nu s-a mărginit să dea caracterizări exacte, de mare fineţe intelectuală succesivelor momente de înflorire ale teatrului, ci în permanenţă - aceasta constituind de fapt baza cursului său - el se referă la probleme de creaţie, emiţînd principii din ansamblul cărora se încheagă treptat întreaga teorie a dramei romantice.

Arta de a judeca producţiile geniului uman, presupune existenţa unui simţ al frumosului, un adevărat dar fericit cu care trebuie să fie înzestrat criticul, crede A.W.Schlegel, menirea lui fiind nu de a descoperi defectele, slăbiciunile, ci de a înţelege şi evolua, de a face şi pe alţii să înţeleagă valorile estetice existente.

Iată de ce, deşi preconizau idei deosebite, A.W. Schlegel şi în general romanticii şi-au păstrat neştirbită admiraţia faţă de capodoperele antichităţii - nu admiraţia în sine o considerau păgubitoare, ci spiritul exclusivist care transformase ceea ce fusese original şi organic în perioada

mai îndepărtată a civilizaţiei europene, în bariere rigide aflate în calea dezvoltării artei moderne.

Din prima lecţie a cursului său A.W.Schlegel raportează fenomenele din istoria teatrului la actualitate şi pînă la sfîrşit nu pierde niciodată din vedere perspectivele pe care le oferea teatrului modern german, opinia pentru care optase şi pe care o susţine convingător.

Nu reproducerea pasivă a teatrului grec, francez, spaniol sau englez, ci găsirea unei forme dramatice care să admită tot ce era cu adevărat poetic în literatura altor popoare, putea ajuta teatrul german să-şi găsească caracterul propriu, naţional, care să se acomodeze totodată cu gusturile şi capacitatea spectatorului modern.

Sublinierea elementului "poetic" apare şi în definiţia pe care o dă, tot la începutul cursului : "Arta poetului dramatic constă în înlăturarea accesoriilor străine acţiunii, a acelor detalii minuţioase, a celor incidente inoportune, care în realitate întîrzie mersul marilor evenimente şi a aduna ca într-un mănunchi, tot ceea ce excită atenţia şi curiozitatea. El ne prezintă astfel tabloul înfrumuseţat al vieţii - elita momentelor celor mai mişcătoare şi decisive ale destinului uman". La capătul celor 17 lecţii cît are cursul, definiţia dramaturgiei sună astfel : "Arta de a sesiza partea poetică a evenimentelor veritabile şi a uni vioiciunea culorilor cu gînduri universale şi cu generosul entuziasm pe care-l inspiră interesele auguste ale umanităţii".

O cla ificare a sensului pe care A.W.Schlegel îl dă

acestei "poetizări" la care se referă în mai multe rînduri, ar putea-o da caracterizarea dramei romantice cuprinsă în celebra lecţie 13. Drept introducere la prezentarea teatrului englez şi spaniol al Renaşterii tîrzii, pe care îl consideră "romantic", găsind în capodoperele lui Shakespeare, de Vega sau Calderon dovada concretă a frumuseţii posibile în afara normelor esteticei clasice, Schlegel indică distinct diferenţele.

Astfel în timp ce poezia şi arta antichităţii, aduce revelaţia armonioasă şi regulată a unei legislaţii înţelepte şi bine ordonate a unei lumi ideale, poezia romantică dimpotrivă - este expresia unei forţe misterioase tinzînd totdeauna spre o creaţie nouă, făcînd să iasă din sînul haosului o lume minunată[1].

Comparînd tragedia antică cu un ansamblu sculptural în care figurile răspund caracterelor dramatice iar grupul - acţiunii, drama romantică e văzută de Schlegel ca un mare tablou, în care apar nu numai figuri în atitudini variate ca formă şi grupuri diverse, dar şi obiectele care înconjoară personajele şi chiar perspective îndepărtate, ansamblul părînd să fie învăluit într-un clar obscur magic care-i determină efectul. Drama redă astfel un fragment al perspectivei universului, cu aerul şi lumina lui.

In drama romantică nu se separă cu rigoare diferitele elemente ale vieţii - ci spectacolul variat pe care-l oferă ceea ce ea adună, satisface dorinţele inconştiente ale imaginaţiei şi ne cufundă într-o dispoziţie contemplativă prin sentimentul acelei armonii minunate care rezultă. Ea împrumută un

---

1. A.W.Schlegel, Oeuvres, vol.II, Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846, pg.328-9.

suflet diferitelor aspecte ale naturii.

In dramă ca şi în poezie imaginaţia este considerată de romantici ca un principiu de viaţă independent, care se conduce după propriile sale legi şi-şi revendică privilegiile.

In aceeaşi ordine de idei comentariul lui Schlegel pe marginea unor recomandări formale asupra cărora clasicismul francez insistase mai mult, readuce în atenţie importanţa factorului poetic : "Schimbarea timpului şi locului pot fi acceptate cu condiţia ca să se arate influenţa ei asupra sentimentelor, contrastul dintre serios şi plăcut, ceea ce presupune secrete legături între ele cu condiţia ca să păstreze unul cu altul un raport de specie şi grad, în fine amestecul dialogului cu părţile lirice permite autorului să-şi arate eroii într-o lumină mai mult sau mai puţin poetică, toate acestea sînt în drama romantică nu simple licenţe sau defecte, ci adevărate frumuseţi".

Discuţia pe care Lessing o începuse referitor la modul în care estetica lui Aristotel fusese înţeleasă şi aplicată în dramaturgia clasică franceză, este reluată şi adîncită de către Schlegel. El consideră că Aristotel nu s-a ocupat de partea sentimentală, de imaginaţie "n-a aprofundat misterul poeziei, această artă eliberată de orice altă obligaţie decît aceea de a atinge ideia frumosului, de a-l releva prin limbaj"[1].

O unitate mai profundă, mai intimă, mai legată de esenţa lucrurilor, Schlegel o găseşte în creaţia lui Shakespeare sau a lui Calderon. Poeţii francezi nu au marea varietate de ton, contraste pitoreşti, culori vii, trăsături marcante care

---

1. A.W.Schlegel - Oeuvres, vol.II., Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846, pg.83 şi urm.

dau ideia vieţii în opera lui Shakespeare[1] şi nici farmecul poeziei spaniole, amestec de inspiraţie serioasă, elevată cu dulcea voluptate a Sudului, cu pompa strălucitoare a Orientului.

De altfel amplul studiu pe care-l consacră comparaţiei între Fedra lui Racine şi cea a lui Euripide (publicată la Paris în 1807) demonstrează superioritatea creaţiei antice şi preferinţa lui A.W.Schlegel pentru exprimarea în literatură a unei sensibilităţi "mai adevărate şi mai naturale" într-o formă mai sobră şi directă.

Modul în care Shakespeare pătrunde înăuntrul sufletului omenesc şi prezenţa înaltelor sensuri filozofice în "Hamlet" de pildă, atrag întreaga adeziune şi mare admiraţie a criticului german, care dă una din cele mai exacte interpretări celebrului erou.

Preferinţa pentru Shakespeare, generală la romantici, e semnificativă pentru vederile lor teatrale. Ei găseau exemplificarea strălucită a propriilor tendinţe de înlăturare a unităţilor de loc şi timp, a amestecului de tragic şi comic, în opera lui Shakespeare. Apreciau îndeosebi puterea fanteziei, unitatea formei interioare, coloritul care creează dispoziţia, pe scurt "întreaga viaţă - cu problemele, întrebările ei" şi trebuie să recunoaştem că nu greşeau.

Romanticii l-au redescoperit în profunzime pe Shakespeare, după ce secolul 18 se apropiase de el, dar îl înţelesese şi-l acceptase doar parţial. Departe de a condamna "barbaria" formei care-l impresionase neplăcut pe Voltaire, roman-

---

1. A.W.Schlegel, Op.cit., pg.149

ticii preţuiesc "panorama dramatică", drama de situaţii cu caracter mişcător, pictural ("bewegte malerische Situations drama") şi mai ales "dinamismul tragic al portretului uman".

Mai mult ca orice le era apropiat modul în care Shakespeare dezvăluia disonanţa , lipsa de armonie între existenţa individului şi lume, haosul şi motivele care-l provoacă şi nu numai haosul exterior ci şi cel interior - dezbinarea intimă dintre tendinţele fundamentale omeneşti care demonstrează neputinţa gîndirii în faţa complexelor ce copleşesc sufletul şi faptul că destinul nu e numai ceva dinafară ci şi dinăuntru - îl constituie însăşi dualitatea fiinţei umane.

Incă din 1762 Wieland a început traducerea unora din piesele lui Shakespeare ; străduinţa a fost continuată cu mai mult succes, abia mai tîrziu de L.Tieck care publică "Furtuna" în 1796 şi de A.W.Schlegel care dă o serie de excepţionale traduceri ; diferenţa este că pentru literaţii impregnaţi de spiritul clasic Shakespeare apare ca un "bărbat sălbatec", care face să se audă glasul naturii dar într-o formă deficitară, pe cînd romanticii considerau libertatea faţă de normele estetice tocmai lucrul cel mai preţios, manifestarea legii artistice a formei lăuntrice.

Tieck declara : "Centrul dragostei şi alînţelegerii mele este spiritul lui Shakespeare" şi romanticii germani fără excepţie vedeau în dramaturgia marelui Will opusul tragediei "înalte" a "podoabelor", contrarul patosului Schillerian ; argumentul "Shakespeare" era invocat pînă şi în demonstrarea deficienţelor sălii de tip italian care nu permitea desfăşurarea variată de scene scrise pentru tipul scenei elisabetane şi impunea prelucrări şi prescurtări inoportune.

Interesul pentru Shakespeare pornea şi din concepţia

apropiată pe care romanticii o avea despre transpunerea subiectelor istorice pe scenă.

Un scriitor nu trebuie să redea natura în mod brut, ci s-o lumineze prin idee. Istoria în consecinţă nu va apare pe scenă în felul în care se găseşte povestită de istoriografi. Important este să fie redată ideia tragediei, istoria, nu copia istoriei. Ideea apare în esenţial şi tipic, nu în particular şi întîmplător. Particularul e un accident, în care cursul mare al istoriei nu se exprimă. Nu exactitate a amănuntului, ci a fondului, a sensului, se cere de la piesa istorică.

Mai mulţi teoreticieni au arătat că Aristotel considera poezia (adică epopeea şi drama) mai apropiată de filozofie decît de istorie.

R.Wellek şi A.Warren comentează problemele evocării istorice într-un mod care coincide cu părerile esteticienilor romantici : "Există, pe de o parte, un adevăr al faptelor, un adevăr al detaliului specific în timp şi spaţiu - adevărul istoriei în sens îngust. Si, pe de altă parte, există un adevăr filozofic : conceptual, enunţiativ, general"[1].

Romanticii aveau o concepţie despre lume lipsită de perspectivă ; este adevărat că ideea devenirii le este proprie, dar istoria şi devenirea ei le concep nu ca o schimbare progresivă, ci ca domnia unor veşnice curente în care acţionează simultan Absolutul, iar Particularul e numai o întîmplare, un hazard. Ei văd cele ce se întîmplă, evenimentele (das Geschehende) nu istoric, ci le înţeleg existenţial. Arta nu înseamnă pentru ei copiere, imitare a naturii, ci redarea esenţialului, ceea ce rămîne, ceea ce e valabil în schimbare şi transformare:

---

1. E.Wellek, A.Warren : Teoria literaturii, E.L.U., Buc., 1967, pg.281.

evidenţierea tipicului.

In spiritul gîndirii romantice, Madame de Staël a expus o parte din aceste aspecte, începînd printr-o afirmaţie categorică : "Tendinţa naturală a secolului, este tragedia istorică" (De l'Allemagne, II. Partie, ch.15). Ea continuă prin a arăta schimbările pe care această tendinţă le cere în structura piesei de teatru : tragedia clasică prezenta pasiuni, dar tragedia istorică ca să prezinte o vastă acţiune politică, autentică şi modernă, va trebui să cuprindă o mare varietate de caractere pentru a pune în lumină toate aspectele, nobile şi meschine deopotrivă. Noua temă va impune amestecul genurilor şi forma Shakespeareană.

Dacă tragedia clasică restrînsă, aleargă spre deznodămînt trecînd prin treptele necesare pe care le parcurge repede, pentru a se încadra regulilor, tragedia istorică va putea să-şi permită lungimi aparente, ocazia de a crea în jurul unui personaj evenimente, mediu, atmosfera morală, socială şi politică pe care o cere acţiunea - cu excepţia unităţii de acţiune, orice alte restricţii devin de prisos.

Cea mai importantă noutate adusă de tragedia istorică aşa cum o cereau romanticii germani, Madame de Staël o vede pe bună dreptate în <u>folosirea prezentării sentimentelor</u>. Faţă de rezerva pe care clasicismul o păstra faţă de orice exces sentimental, transferarea interesului asupra tumultului interior, reprezenta o schimbare remarcabilă.

Demnitatea însăşi a piesei nu va fi obţinută prin cea a personajelor, ci prin cea a sentimentelor. Fără a fi necesară schimbarea naturii sentimentelor prezentate, trebuie mers mai departe în analiză, descoperind intensitatea lor profundă : orice sentiment puternic conţine în sine noblеţe, oricare ar fi

situaţia socială a celui care-l simte, oricare ar fi obiectul acestui sentiment.

Nu numai că recomandarea clasicismului francez privitor la rangul social înalt al principalelor personaje tragice, apare nepotrivită, mai mult chiar după părerea Doamnei de Staël, noblețea reprezintă un obstacol în expresia sentimentelor în toată profunzimea şi sinceritatea lor. Regulile etichetei, a politeţii impuneau rezervă în raporturile dintre oameni şi miile de nuanţe ale vieţii sentimentale şi mai ales miiile de drame intime sînt astfel excluse din tragedie, deşi ele formează dacă nu chiar elementul principal al vieţii umane - în tot cazul elementul cel mai capabil să creeze în spectatori emoţia dramatică.

Doamna de Staël atingea cu vervă dar fără să adînceaască, probleme mai complicate legate de structura personajelor dramatice şi de esenţa tragicului sau comicului pentru lămurirea cărora trebuie din nou să apelăm la criticii gînditori germani.

In cursul de artă dramatică (lecţia 3-a), A.W.Schlegel vorbeşte despre raportul dintre libertate morală şi fatalitate, ca fiind dominant în tragedia antică ; comentînd figura lui Prometheu în care vedea concretizarea unei idei prezente în mai multe religii şi anume divinitatea care se [illegible]ifică ea însăşi, Schlegel conclude : Prometeu "nu poate opune forţelor inexorabile ale naturii decît o voinţă fermă şi sentimentul înaltei sale vocaţii"[1].

---

1. A.W.Schlegel - Cours de littérature dramatique, 3 vol., Paris Génève, 1814, I, pg.182.

In paralela pe care o face între dramaturgia antică greacă şi cea romantică, Fr. Hegel arată că în tragedia clasică "interesul se îndreaptă înainte de toate spre lupta simplă dusă de puterile esenţiale ale vieţii şi de zeii care stăpînesc în sufletul omenesc, precum şi spre deznodămîntul acestei lupte".

Inceputul poeziei dramatice îl găsim la greci, afirmă Hegel "căci adevărata acţiune tragică pretinde în chip necesar să se fi trezit deja principiul libertăţii individuale şi al independenţii individuale, sau, cel puţin, autodeterminarea răspunderii libere de sine însuşi pentru propria faptă şi pentru urmările ei"[1].

Referindu-se la aceeaşi problemă, filozoful Schelling consideră Libertatea şi Necesitatea ca doi parteneri egal îndreptăţiţi, pornind de la concepţia romantică care vede poziţia Eroului în contradicţia dintre lumea interioară şi Tot (Unitate). Libertatea întruchipată în om şi necesitatea care apare ca destin, sînt două puteri polare în care se exprimă în fond acelaş spirit. Necesitatea trebuie să învingă, fără să supună libertatea. Necesitare apare ca element obiectiv şi libertatea ca element subiectiv, ultima se ridică deasupra primei preluînd de bună voie năpasta, dacă e necesar.

Cazul tipic i se pare lui Schelling a fi cel al lui Oedip care prin liberă hotărîre ia necesitatea ca vină asupra sa.- Aici necesitatea n-a învins libertatea, nici invers. "Esenţa tragediei este deci o adevărată luptă a libertăţii în subiect şi a necesităţii ca element obiedtiv, luptă care nu se

---

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (177o-1831) în "Prelegeri de estetică, vol.II, Ed.Acad. R.S.R., Buc., 1966, pg.6o5.

sfîrşeşte prin înfrîngerea uneia sau alteia, ci prin aceea că amîndouă victorioase şi învinse în acelaş timp, apar în desăvîrşită Indiferenţă". (Acest punct de vedere a lui Schelling îl reîntîlnim şi la A.Camus în conferinţa despre viitorul tragediei).

Trăirea acestei libertăţi care se ridică deasupra nenorocului, fără să-l învingă, face ca spectatorul să nu părăsească teatrul cu un suflet destrămat ci vindecat. Prin acest element al libertăţii deznodămîntul devine nu nefericit, ci tragic.

Tragicul nu este ceva care doboară, ci care înalţă. De aceea pentru a fi tragic nu esenţial sfîrşitul nefericit al piesei . Goarta lui Oreste lasă tot o impresie tragică, chiar dacă se termină prin iertarea lui.

Ceea ce este înălţător îm tragedie este tocmai faptul că cel vinovat fără vină ia de bună voie pedeapsa asupra sa. Si prin aceasta Libertatea se lămureşte ca cea mai înaltă identitate cu necesitatea.[1]

In documentata cercetare asupra teoriilor teatrale din secolul 19, M.Dietrich expune punctele de vedere ale mai multor esteticieni romantici (Fr.Ast, A.Müller) asupra tragicului, care nuanţează şi lărgesc discuţia.

Esenţială mi se pare considerarea luptei între libertate ca particularitate şi destin ca esenţă (la Friedrich Ast " "System der Kunstlehre"); cu cît e mai tare un om în particularitatea, în originalitatea sa, (Eigenheit) cu atît mai sigur şi

---

1. Margret Dietrich : Europaïsche Dramaturgie im 19 Jahrhundert, Hermann Böhlaus Mach f. Graz-Kölm, 1961, pg.88

necesar va intra în conflict cu Absolutul.

Tragedia romantică îl arată pe omul liber, a cărui viaţă e condamnată unei dualităţi funciare ; libertatea omului arătată ca Hybris tragic, ca necesară îngîmfare (aroganţă), aceasta ar fi misiunea tragicului.

A fi o personalitate înseamnă a fi predat limitelor Mărginitului. Tragedia trebuie să arate că viaţa este înlănţuire în mărginit. Existenţa omului este deja o vină, pe care numai moartea o poate ispăşi.

Moartea însă nu este o pedeapsă, nu este o ispăşire adevărată, ci o ieşire, o uşă spre noua viaţă, o intrare în nemărginire. Este împăcarea şi sinteza deasupra tuturor luptelor, leagă pe toţi cei despărţiţi şi este scopul năzuinţei.

Fr.Schlegel considera moartea nu o adormire ci o trezire a spiritului. Sfîrşitul unei tragedii nu trebuie neapărat să fie constituit de moartea eroului, ci de moartea egoismului său, a Particularităţii sale, a cărei dezvoltare supremă duce la catastrofe.

Eroul suferă moartea în clipa recunoaşterii vinii sale, în clipa întoarcerii la esenţă, cînd se înfrîng orice legi pămîntene, cînd puterile demonice dinăuntru care cresc din îngîmfarea Eului sînt înfrînte. In acest context moartea apare nu ca o pedeapsă, ci mai degrabă ca o favoare, ca o eliberare. Eroul piesei lui Clemens Brentano "Ponce de Leon" are această replică tipic romantică "Aş dori să mă omor, pentru ca sufletul meu să plutească în cer".

Această întoarcere în Totul din care s-a desprins această autocreare şi autodistrugere, diferenţiere şi contopire, despărţire şi întoarcere, sînt veşnic schimbătoarele ritmuri ale vieţii, de aceea Adam Müller consideră că Drama are

trei stadii : moarte, înviere şi ridicare la cer[1].

Sigur că asupra acestor concepţii şi-a pus puternica amprenta filozofia idealistă cu implicaţiile ei religioase. Schelling a relevat şi el diferenţa dintre filozofia care a stat la baza artei antice, în care mărginitul, tot ce era pământesc valora pentru sine însăşi şi creştinismul care a schimbat optica, prin introducerea ideii despre dualitatea lumii.

Poetul romantic Eichendorff înţelegea tragicul omului ca rezultînd din faptul că el este cetăţean a două lumi, a existenţei empirice cu valoare trecătoare şi al lumii absolute - veşnice, legătura între ele fiind dragostea şi graţia. Tragică nu e moartea ci viaţa, egoismul, dorinţa de a fi tu însuţi, individualitatea.

In teoria tragediei la Achim von Arnim mai ales, apare ideea că ceea ce leagă pe om de lumea de dincolo este o nemăsurată încredere în înţelegerea dintre Destin şi voinţa dumnezeească ; încrederea în sensul mai înalt al necesităţii care se dezvăluie în destin - este credinţa sa.

Pentru Fr. Schlegel moartea şi suferinţa lasă să apară o nouă viaţă şi luminarea omului lăuntric. In lecţiile ţinute la Viena în 1812 despre istoria literaturii vechi şi noi, care sînt semnificative pentru orientarea pronunţat creştină în concepţia despre tragic, Fr.Schlegel ajunge la concluzia că dumnezeescul se clarifică în Tot, Omul avînd numai rolul unui negativ.

Existenţa ca atare şi existenţa omului este privită cu profund scepticism. Erou de dramă ar putea deveni cel ce ajutat de puterea de a iubi îşi atrage graţia - mila Domnului. Este o

---

1. Adam Müller : "Uber die dramatische Kunst" - Vorlesungen. Dresden, 1806.

ideie pe care a avut-o şi Schelling iar ecoul pe care l-au avut, explică apariţia în cadrul dramaturgiei timpului ai aşa numitelor Gnaden dramen (Dramele Graţiei) ale lui Zalharias Werner şi Tieck (piesele inspirate de legende creştine - ca "Sf.Genoveva"), în care omul cu formă vie piere pentru a se uni prin dragoste şi moarte cu unitatea supremă.

Romanticii îl apreciau pe Calderon mai ales pentru esenţa creştină a fanteziei sale şi vedeau în aceasta o posibilitate de îmbogăţire a problematicii teatrale în comparaţie cu tragedia antică, deşi erau conştienţi ca A.W.Schlegel, că "morala creştină are două mari lacune : patriotismul şi onoarea"[1].

De la admiraţia pentru Calderon şi în general după exemplul dramei spaniole, Tieck a introdus în Germania scriind "Der Abschied" şi "Karl von Berneck" (1793) genul dramei destinului Schicksalsdrama cu destui susţinători în epocă. Apărea o nouă diferenţă faţă de clasicism unde e prezent actul, fapta, ce presupune voinţa liberă şi conştientă hotărîre a omului, în timp ce în drama destinului, omul este numai un mijloc, împlineşte ceea ce-i revine, ce-i este scris. Dar acesta nu mai e fapt tragic ci dramatic.

In teoria clasică a dramei Existenţa nu era înţeleasă ca fiind fundamental tragică. Numai cînd voinţa şi datoria, cînd "a trebui" şi "a voi" intră în conflict (ca în tragedia clasică franceză) atunci existenţa primeşte un caracter tragic trecător, purtător de conflict.

Omul clasic e profund legat de viaţa de care se bucură, realizînd în eroism unitatea durerii şi fericirii, iar efectul tragic se iveşte tocmai pentru că sufletul care intră în luptă

---

1. A.W.Schlegel - Oeuvres, 3 vol.Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846, I, pg.3.

cu forţele adverse din afară sau răsărite în el, este puternic, închegat şi se sfarmă prin însăşi tăria împotrivirii sale - arată Tudor Vianu (op.cit.pg.8).

Cu totul altfel stau lucrurile în teoria romantică a dramei, care porneşte de la premisa caracterului tragic al existenţei umane. In catastrofa care desfiinţează fizic personajul, stă rezolvarea, eliberarea lui din mărginita individualitate şi întoarcerea în domeniul absolutului. Pentru a prezenta acest proces Fr.Schlegel cerea creearea "tragediei filozofice" - care să arate Absolutul ca Scopul oricărei deveniri, iar particularul ca realitate întîmplătoare.

Raportul dintre individ şi Univers e schimbat ; nu mai apar cu puteri antagoniste, ele tind spre o reunire şi prin aceasta orice esenţă tragică conflictuală se anulează. Dacă trecerea de la mărginit la nemărginit, realizează armonia, dacă eroul piere, nu interesează atît cum, ci faptul în sine că pie , rezolvă totul, atunci în ce mai constă tragicul ?

Problema existenţei umane este centrală în dramaturgie dar ceea ce duce la diferenţierea pe genuri, ceea ce deosebeşte "piesa" de tragedie, tragedia de comedie, este situaţia iniţială, punerea filozofică a premizelor, raportul om - lume.

Dreptatea absolută trebuie să aibă amîndoi termenii pentru a ajunge la tragic. Dacă răul învinge binele, este trist dar nu neapărat tragic. Cînd preconiza creerea unei "piese burgheze" Lessing avea în vedere faptul că timpul său nu corespundea cerinţelor unei tragedii.

Schiller concepe tragedia mai ales din perspectiva devenirii morale a oamenilor după teoria sa dreptatea fiind de partea Libertăţii, necesitatea deţine rolul opoziţiei, de care se izbeşte libertatea spiritului.

"Drama romantică nu vrea să-l arate pe erou în lumina idealului de cultură al clasicilor sau ca Schiller, cu gloriola victoriei morale asupra naturii îndărătnice. Nu vrea să-l arate ca jertfă a unor înalte legităţi în faţa cărora eroul se pleacă şi cu aceasta aprobă de fapt sfîrşitul", arată M.Dietrich.

Romanticii respingînd sentimentalul, pseudo armoniosul "doreau să stabilească în creaţiile lor o "dreptate dramatică", dar nu una optimistă şi evidentă, clară, cum nu există în viaţă - în viaţă domin înd disonanţa, nedreptatea şi neînţelesul (incomprehensibilul)[1].

Cu multă dreptate, Tudor Vianu vede nu numai în concepţia despre lume, ci şi în afectele tipice şi în structura fluentă, fără formă precisă, în dorinţa de perpetuă schimbare a romanticului, cauza unui fenomen deosebit de semnificativ pentru trecerea de la clasicism la romantism ... dispariţia tragediei ca gen literar".

In proteismul sufletului romantic (dorinţa de a se pierde în sînul naturii şi de a trăi panteistic în toate aspectele ei) în universalismul pe care-l preconiza Fr. Schlegel, se manifesta aceiaşi "inaptitudine pentru tragic". Complexele morale nu se rezolvă în luptă cu sine însuşi, "devine şi nu se încheagă niciodată" ; ... "romantismul a deplasat astfel accentul de la forma cristalizată, către procesele care o pregătesc şi această deplasare a putut fi cu bună dreptate caracterizată, ca o coborîre în regiuni mai subiective ale individualităţii"[2].

---

1. Margret Dietrich, Op.cit., pg.17, 71.
2. Tudor Vianu, Op.cit., pg.8, 11.

Cu atenţia dată unor naturi problematice, cu impulsuri interioare şi frămîntări atît de variate, de contrastante uneori, sigur că se realiza acea superioară şi profundă cunoaştere a sufletului omenesc,prin care romantismul a contribuit la evoluţia artei în genere.

Hegel vorbeşte şi de o "emancipare aparentă a particularităţii" în sensul că "bogăţia caracterelor care acţionează, natura stranie a unor complicaţii mereu în alt fel împletite unele cu altele, labirintul intrigilor, natura întîmplătoare a evenimentelor şi în general, toate laturile a căror emancipare de substanţialitatea atot cuprinzătoare a conţinutului esenţial indică tipul formei romantice a artei, deosebindu-l de cel clasic"[1].

Determinarea structurii textului dramatic, apare în acest fel dependentă de natura intimă a personajelor şi credem că filozoful german a relevat exact una din caracteristicile de bază ale piesei romantice, foarte departe de simplitatea, claritatea şi am spune măreţia tragediei antice.

Dreptul elementului tragic şi comic de a coexista în acelaş text, aşa cum fusese de mult atestat prin Shakespeare, a fost reactualizat în teoria teatrală a romantismului german şi deşi aplicarea practică a principiilor referitoare la esenţa comicului n-a fost deosebit de fructuoasă (cu excepţia lui L.Tieck perioada respectivă nu prezintă autori de comedie demni de luat în seamă) două probleme atrag atenţia în mod deosebit.

---

1. Fr.Hegel, Prelegeri de estetică, Ed.Acad.R.S.R. Buc., 1966, pg.607

Si anume, nu părerea lui Fr.Schlegel că tragedia ne poartă în domeniul înalt - spiritual, iar comedia în inferior - sensual - interesează, deoarece nu este nici nouă nici tocmai exactă, după cum nici legătura pe care o vede el între idealul comic şi latura animalică şi senzuală din om, nu indică vreo originalitate.

In acest domeniu A.W.Schlegel a intuit mai bine, mai profund şi mai modern lucrurile. In cursul său de literatură dramatică (în lecţia 2-a) el insistă asupra ideii de "joc", de abandonare în plăcerea existenţei.

Dacă dispoziţia tragică e compusă dintr-o sumbră tristeţe şi un entuziasm elevat, esenţa comediei el o vede în veselie, într-un fel de uitare a vieţii. Simţindu-ne bine, abandonîndu-ne unui sentiment agreabil, înlăturînd ideile triste, lăsăm să alunece totul la suprafaţa sufletului nostru, nu luăm totul decît în joacă - şi autorul comic adevărat trebuie să ţină la distanţă tot ce ar putea excita indignarea morală contra personajelor sale sau interesul adevărat pentru situaţia lor, pentru că aceste sentimente ne-ar face să cădem în serior.

Aluzia constantă la realitate, ca şi extrema libertate a formei ţin deopotrivă de esenţa intimă a comediei. "Tragedia se complace în unitate, comedia trăieşte în haos - ea iubeşte varietatea, contrastele, şi spune aproape contradicţiile, ea se amuză să reunească ce e mai extraordinar, neauzit, imposibil, chiar & cu uzanţele cele mai familiare ale vieţii obişnuite -"[1].

Domeniu al imaginaţiei libere, comedia, după A.W. Schlegel poate apela la fabulă fantastică, absurdă chiar, dacă

---

1. A.W. Schlegel, Cours de littérature dramatique, 3 vol.Paris-Génève, 1814, I, pg.303

ea luminează caracterele bizare şi situaţiile ridicole ale vieţii oamenilor. (Hegel vorbeşte de "caracterul general absurd al realităţii prezentului şi al existenţei publice în liniile ei fundamentale de mişcare"). De către mai mulţi scriitori romantici - Tieck, Hoffmann, Arnim, absurdul era considerat ca mijloc şi drum al cunoaşterii.

In dramaturgia italianului Gozzi, Schlegel apreciază picantul contrast dintre lumea de minuni a feeriei şi minunile naturii umane, adică ciudata nebunie a diferitelor caractere aşa de puternic semnalată de jocul măştilor. "Această imitaţie capricioasă a vieţii, fie că arăta partea rizibilă sau cea serioasă, depăşea realitatea în toate sensurile"[1].

Foarte interesante sînt observaţiile lui A.W.Schlegel în legătură cu rolul şi sensul măştii în teatru. El se referă la piesele lui Plaut şi Terenţiu cînd îşi exprimă predilecţia pentru o simplitate expresivă în prezentarea caracterului : "Mai bine a trasa pictura cu trăsături mai largi şi a lăsa anumită latitudine actorului pentru ca el să poată după voinţă, să facă imitaţia mai precisă şi mai personală"[2].

Sub acest raport i se pare justificată folosirea măştilor în comedie şi apreciază favorabil prezentarea în acest fel la teatrul din Weimar în regia lui Goethe a piesei lui Terenţiu "Adelfi".

La Gozzi e vorba de personajele fixe ale Commediei dell'Arte, de acele măşti burleşti care "reprezentau partea prozaică a naturii umane care întoarce în ridicol partea poetică şi erau personificarea ironiei".

---

1. Op.cit., pg.65.
2. Op.cit., pg.392.

Cînd sensibilitatea sau imaginaţia ameninţă să aibă o excesivă preponderenţă într-o compoziţie dramatică, intervenţia ironiei poate restabili echilibrul necesar, crede A.W. Schlegel, reţinînd mai ales efectul corectiv faţă de revărsarea lirică. Ironia primeşte abia la Fr.Schlegel o fundamentare filozofică mai largă şi am arătat rolul pe care ironia îl deţine în gîndirea romantică. Introdusă în dramaturgie, ea are rolul foarte important de a înlesni de:iluzionarea.

Încă în 1794 într-un studiu despre "Valoarea estetică a comediei greceşti", Fr.Schlegel luase apărarea lui Aristofan pentru obiceiul său de a întrerupe des iluzia scenică abia creată ; ori esenţa comediei implică această deziluzionare.

"Destrămarea iluziei nu însemna neîndemînare", scrie Fr. Schlegel, "ci chibzuită îndrăzneală, simţ al vieţii atotcuprinzător. Trebuie să acţioneze cea mai înaltă mobilitate a vieţii, trebuie să distrugă, dacă nu găseşte nimic altceva în afară de sine, atunci se întoarce înapoi asupra unui obiect iubit, asupra ei însăşi, asupra propriei opere ; ea răneşte atunci pentru a stimula fără să distrugă. Această trăsătură caracteristică a vieţii şi a bucuriei devine însemnată mai ales în comedie prin relaţia ei cu libertatea".

Puterea de a mînui liber iluzionarea şi deziluzionarea, este una din virtuţile comediei şi în nici un alt gen literar, ironia nu se poate dezvolta atît de liber ca în comedie. Din jocul de reflexe pe care-l provoacă ironia, apare ideia relativităţii cunoaşterii umane şi mai ales a haosului, a arbitrarului care domină lumea.

Fr.Schlegel consideră ironia bucurie şi doliu. Totodată, pentru că ea creşte pe solul recunoaşterii tragice a sfîşierii existenţei, din perceperea lipsei de lege, a anarhiei aparenţelor, a arbitrarului.

In timp ce la Fr.Schlegel ironia rămîne o formă a concepţiei intelectuale despre lume, la scriitorii romantici Tieck, Brentano, Hoffmann, Eichendorff, prin sentimentul bucuriei de a trăi, ea se converteşte în umor.

In opera lor tragicul şi comicul îşi întind mîna şi deziluzionarea e împinsă programatic pînă la Paradox.

Introdusă în comedie ironia dramatică a dat strălucite roade în piesele lui L.Tieck (Motanul încălţat, Prinţul Zerbino, Lumea întoarsă) dar în dramă, ea poate constitui o primejdie, căci "dacă dramaturgul e condus numai de ea, pînă la urmă nu mai creează oameni adevăraţi, ci comunică doar, meditaţia sa asupra oamenilor şi aceasta poate da personajelor ceva de marionetă şi de umbră". Ultima observaţie aparţine lui G.Mehlis[1], dar şi romanticii au fost preocupaţi de specificul jocului de marionete, în relaţie cu năzuinţele lor artistice.

O remarcabilă meditaţie pe această temă comunică H.Kleist în "Uber das Marionettentheater", care cuprinde cîteva elemente esenţiale ale esteticei romantice.

Eseul are forma unui dialog, în cadrul căruia un dansator de operă bun cunoscător şi admirator al teatrului de

---

1. Dr.Georg Mehlis : Die deutsche Romantik, Rösl C-ie, München, 1922, pg.165.

marionete, susţine ideia superiorităţii acestora faţă de interpreţii vii, conştienţi.

Primul argument adus este cel al proporţiei, mobilităţii, graţiei şi mai ales a fireştii dispoziţii a centrilor de greutate pe care marioneta o posedă într-un grad mult mai mare decît omul-interpret. Este un aspect important, deoarece cînd sufletul se găseşte în altă parte decît în centrul de greutate al mişcării, rezultă o inutilă încărcare a jocului. Prin perfecţia tehnică a construcţiei sale deci, marioneta are numai gesturi impecabile, ceea ce nu stă în puterea fiinţei umane. Mişcările greşite "sînt inevitabile de cînd am gustat din pomul cunoaşterii. Totuşi Pradisul e închis (zăvorît) şi în urma noastră stă Heruvimul ; trebuie să facem în jurul lui o călătorie şi să vedem, dacă poate din spate nu e deschis undeva, din nou"[1].

Ideia ocolului pentru a încerca regăsirea paradisului pierdut, introduce un elogiu al uşurinţei, al lipsei de greutate care constituie un alt avantaj al marionetei faţă de om; ea atinge podeaua doar pentru a o atinge în treacăt, înainte de a se avînta din nou, pe cînd omul - dansator foloseşte contactul cu podeaua pentru a se odihni, pentru a se reface după oboseala dansului, un moment care el însuşi nu e de fapt dans, cu care nu poţi să începi nimic, decît cel mult să-l faci să dispară.

Fiinţa umană nici nu se poate compara în graţie cu marioneta. Numai un Dumnezeu ar putea pe acest tărîm să se măsoare cu materia şi aici ar fi punctul în care amîndouă capetele lumii în formă de inel s-ar atinge.

---

1. Kleist, Ein Lesebuch für unsere Zeit, Aufban-Verlag, Berlin und Weimar, 1964, pg.3lo

Ceea ce îngreuiază omul în comparaţie cu marioneta şi-i răpeşte graţia naturală iniţială, este conştiinţa, consecinţă a expulzării din Paradis după gustarea din pomul cunoaşterii. Marea dezordine pe care o aduce conştiinţa - e vizibilă şi în pierderea armoniei gesturilor instinctive în momentul în care cel care le face devine conştient de frumuseţea lor.

Cînd tînărul care inconştient luase o poziţie ce amintea o celebră sculptură, a vrut să repete conştient gestul, n-a izbutit. Distrusese spontaneitatea naivă şi cu adevărat inconştientă care-i făcuse farmecul.

Conştiinţa distruge frumuseţea, în timp ce atunci cînd ea se întunecă, graţia instinctivă se eliberează, realizînd ceea ce ar rămîne nerealizat în stare lucidă. Acţiunile pe care un somnambul de pildă, nu le-ar fi făcut în stare de trezie, permit revelarea personalităţii sale intime, poate ignorată de el însuşi, aduce o iluminare a sa.

Ultimul capitol al istoriei lumii ar începe atunci cînd muşcînd din nou din pomul cunoaşterii, omul ar cădea din nou în stare de nevinovăţie iniţială.

Se concentrează în cele cîteva pagini ale eseului lui Kleist concepţia romantică despre sufletul în exil, se infirmă rolul raţiunii în creaţia frumosului, se relevă importanţa factorului inconştient pentru dezvăluirea adevărului, se apreciază valoarea "jocului" pentru căutarea căii către acea stare de naivă uimire pierdută de om, se caută resorturile creaţiei artistice, se afirmă superioritatea jocului marionetei în comparaţie cu cel al interpretului - om.

Multe decenii mai tîrziu Gordon Craig va reveni asupra specificului marionetei, în care va vedea posibilitatea unei interpretări ideale, conformă cu concepţia pe care regizorul o are asupra unui text, eliminînd inmixtiunea personalităţii proprii actorului, piedică în calea purităţii stilului.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA ROMANTICA

Dacă problemele teoriei dramatice au revenit cu insistenţă în meditaţiile romanticilor germani şi constituie în fond cel mai însemnat aport pe care l-au adus ei dezvoltării romantismului european, creaţia teatrală practică nu putea nici ea rămîne în afara preocupărilor lor şi mai toţi scriitorii epocei au scris şi piese de teatru, unii au fost critici, regizori, scenografi, conducători de teatre şi în ansamblu privită, activitatea lor a fost fructuoasă, schimbînd optica şi gustul spectatorilor, impunînd o necesară frămîntare creatoare, cu repercursiuni asupra evoluţiei ulterioare a teatrului german.

Pentru scenă s-a scris mult, deşi nu totdeauna bine - între principii şi creaţie intervenind şi factorul talent. Dramaturgi înăscuţi n-au fost decît doi : Ludwig Tieck şi Heinrich von Kleist. In legătură cu Kleist mulţi comentatori folosesc cuvîntul geniu ; ori se ştie ce independenţă de vederi, ce originalitate a formei poate avea un artist ce iese din comun prin înzestrarea sa şi acesta a fost cazul lui Kleist - de aceea el nu se încadrează prea exact în formulele artei romantice le depăşeşte, deşi structura multor personaje, concepţia despre viaţă se resimt de influenţa spiritului epocii. Puţin cunoscut, rar jucat atunci, Kleist pare aparţine

mai mult secolului nostru cînd piesele sale cunosc adevărata lor viaţă scenică. Tieck e primul care-i prezintă cu preţuirea necesară opera, Hoffmann îl admiră considerîndu-l un maestru, mai tîrziu Hebbel şi Nietzsche deasemenea, dar nu-l consideră un romantic reprezentativ.

Aşa încît romantismul german prezintă situaţia paradoxală a unei mişcări culturale care are o teorie, în schimb o mult mai puţin valoroasă dramaturgie ; din tot ce s-a scris atunci, cu excepţia a două-trei piese de Kleist mai nimic nu se joacă, astăzi, deşi la vremea respectivă s-a produs o înoire şi o îmbogăţire a tematicei, prin texte care au atras nu numai atenţia literaţilor, ci şi a spectatorilor. Ele au reuşit treptat să smulgă publicul de sub atracţia pe care o reprezentau dramele lacrimogene, construite după reţete ieftine, de un sentimentalism exagerat scrise în spirit rutinier de autori care au repurtat un mare şi îndelungat succes comercial ca August Kotzebue (1761-1819) şi August Wilhelm Iffland (1759-1814). Impotriva teatrului decorativ practicat de Iffland, împotriva luxului de costume în care excela Brühl, împotriva unui teatru fără substanţă, melodramatic, schematic şi simplist, romanticii înainte de a crea o dramaturgie proprie, au luptat prin popularizarea dramaturgiei lui Shakespeare în care-şi găsiseră idealul. Traduceri şi comentarii contribuiau la formarea unei opere teatrale, polemica ca scriitorii la modă de asemenea[1].

---

1. Este cunoscut schimbul de atacuri publicistice care a avut loc între Fr.Schlegel şi A.Kotzebue - "Der hyperboreische Esel" (Măgarul hiperboreic) şi "Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten Kotzebue" (Uşi de onoare şi arcuri de triumf pentru Preşedintele teatral - Kotzebne").

Romanticii au fost printre primii care au avut concepţia foarte modernă asupra teatrului, văzut ca o operă colectivă rezultată din colaborarea mai multor arte. Fraţii Schlegel şi L.Tieck au recunoscut artei actorului de pildă, caracterul de artă independentă, care însă se încadrează într-un efort creator comun al cărei rezultat este spectacolul. Era cu totul în vederile romanticilor care preconizau apropierea între arte, pornind de la principiul artei sintetice şi a elementului poetic unic care le stă la bază. A.W. Schlegel în "Lecţiile despre arta dramatică" vorbeşte despre teatru ca fiind locul "unde vraja (farmecul) mai multor arte unite, poate să acţioneze".

Tieck merge mai departe, arătînd că adevărata vrajă sau încîntare îşi atinge scopul numai dacă publicul e zguduit, prins, emoţionat, răpit, importantă fiind puterea fanteziei pe care opera de artă o trezeşte. Ea poate transforma pasivitatea spectatorului într-o atitudine atît de activă încît ea "creează împreună cu Poetul". Imaginaţia spectatorilor contribuie astfel la împlinirea spectacolului. Tot în legătură cu publicul, referindu-se la reacţia faţă de comedie, Tieck susţine că "adevărata delectare se bizue pe o ironică superioritate."

In spiritul romantismului este şi definiţia pe care Novalis a dat-o artei teatrale, ca fiind "reflexie activă a omului asupra lui însuşi". Mijloc de a pătrunde tainele lumii interioare sau de întoarcere spre trecutul legendar sau istoric, drama romantică, prin subiect şi formă, trebuia să se diferenţieze radical de ceea ce însemna dramaturgia anterioară, inclusiv cea clasică.

Genialitatea lui Schiller cu greu putea fi negată, prestigiul său şi al lui Goethe nu era de înlăturat, totuşi romanticii ar fi dorit ca pentru scenă să se scrie "altfel"; n-au

găsit soluţii de la început, au experimentat mai multe formule; au căutat la Shakespeare, apoi la Calderon, la antici, exemple.

Venită mai tîrziu în cultura teatrală europeană, Germania după părerea romanticilor, trebuia să beneficieze de o mai veche experienţă în acest domeniu şi pentru a ajunge la Drama ideală, examinarea şi aplicarea unor forme anterior afirmate în alte teatre, puteau înlesni efortul de mare sinteză pe care-l doreau.

Dar dacă Drama ideală a întîrziat să apară, explicaţia o putem găsi tot în miezul teoriei romantice - pentru că principiul apropierii dintre arte se baza de fapt pe cel al amestecului genurilor, al desfiinţării barierelor formale dintre ele.

Fr. Schlegel preconiza apropierea dramei de roman şi contopirea liricului, epicului şi dramaticului în toate producţiile literare. In consecinţă piesele deveneau "tablouri dramatice" apropiindu-se de tipul epic, unele erau mai mult poezie decît teatru, ignorau legile scenei, deveneau "Lesedramen", piese pentru lectură.

Aşa erau "Empedokles" (1798-99) de Hölderlin, cu forma ei lirico-imnică, "Ion" (1801) de A.W.Schlegel, cu motive antice, sau "Alarcos" (1801) de Fr.Schlegel după modelul tradiţiei spaniole.

Concomitent cu clarificarea teoretică pe care o aduceau fraţii Schlegel, filozoful Schelling, poetul Novalis în "fragmentele", studiile sau cursurile lor, în dramaturgie încep să apară noile tendinţe, de multe ori fără a fi cunoscut în prealabil suportul teoretic, dar găsind, preluorînd, intu-

ind alte izvoare de inspiraţie şi alte mijloace de expresie care s-au încadrat în vederile şcolii romantice în curs de constituire. Cel mai mare merit în această privinţă revine berlinezului Ludwig Tieck (1773-1853) fecund prozator, poet autentic, dramaturg talentat, valoros om de teatru; unii istorici literari au apreciat acest merit atît de mult, încît au ajuns la afirmaţia : cu el începe literatura romantică. Este adevărat că principalele înoiri tematice şi formale ale noii orientări se găsesc în opera lui din tinereţe, iar piesa "Motanul încălţat" poate fi considerată drept comedia reprezentativă a romantismului"? oricum el este cel mai de seamă dramaturg al epocii timpurii, iar dacă-l exceptăm pe Kleist, al întregului romantism german.

Istoricul literar H.A.Korff preocupat de sublinierea legăturilor dintre succesivele generaţii literare ale timpului, consideră că substanţa şi materialul creaţiei tînărului L.Tieck cuprinde puternice reminiscenţe din perioada "Sturm und Drang" pe care le reactualizează în plină orientare umanistă, neoclasică a titanilor de la Weimar.

Tot el arată şi deosebirile esenţiale ceea ce în fond, defineşte foarte exact raportul dintre romantism şi mişcarea literară care l-a precedat ; spre deosebire de personajele de prim plan întruchipare a acelor "Kraftgenies", genii pline de forţă în toate manifestările lor, din perioada "Sturm und Drang" (de pildă în "Hoţii" lui Schiller), la Tieck preferinţa merge spre personaje bolnăvicioase, pline de slăbiciune, lipsite de putere în acţiune şi sentiment, aşa încît Korff trage concluzia că Tieck a avut pentru figurile caracteristice lumii Sturm und Drang simpatie, fără a avea credinţa ce le aparţine[1].

1. H.A.Korff : Geist der Goethezeit, Koehler Amelang Leipzig, 1966, III, pg.456.

In locul încrederii în viaţă a generaţiei mai vechi, lipsa de credinţă, îndoiala, frica de viaţă care se exprimă tocmai în preferinţa arătată descrierii aspectelor de groază, de nelinişte, de mister inexplicabil. Primul strat al substanţei omeneşti şi a celei poetice la Tieck, este format dintr-un pesimism bolnăvicios şi chiar cînd este acoperit de alte straturi, le dă şi acestora o tentă de melancolie întunecată. Această melancolie care este reversul subiectivismului modern, de tip romantic, indică locul pe care Tieck îl ocupă în evoluţia vieţii spirituale germane.

Predispoziţia înnăscută primise îndemn spre manifestare din preferinţele literare pe care de timpuriu şi le alege dintr-o vastă arie de lecturi. Tieck este unul din cei mai buni traducători ai lui Shakespeare în limba germană şi studiul său despre "Mănuirea Miraculosului de către Shakespeare" pe care-l pune ca prefaţă la drama "Furtuna" (1796) indică o adîncă înţelegere a operei marelui dramaturg englez.

Tot el a tradus din Cervantes "Don Quichotte" (1797-9) trezind un mare interes pentru întreaga literatură spaniolă printre contemporanii săi. In Calderon l-au impresionat "încîntătoarele visuri", dezvăluirea creştină a fanteziei şi specificul deosebit de cel al dramaturgiei lui Shakespeare, dar la fel de atrăgător.

A.W.Schlegel a dat mai tîrziu o mai largă şi ştiinţifică apreciere acestor două universuri dramatice în care va vedea modele potrivite de urmat pentru viitoarea creaţie romantică. In lecţia 14 a cursului său de istorie a teatrului. Schlegel remarcă semnificaţia îndrăzneaţă, claritatea unite în intriga pieselor lui Calderon şi faptul că poezia popoarelor sudice care se păstrează în lumea exterioară şi în acţiune,

se complectează cu opera lui Shakespeare care cuprinde,"Căutări înăuntrul omului".

Tieck a fost unul din primii scriitori ai timpului profund impresionaţi de frumuseţea artei gotice şi de farmecul literaturii medievale, de basmele şi povestirile populare în care a văzut o posibilă sursă de inspiraţie, a şi folosit-o, stîrnind entuziasmul lui A.W.Schlegel prin publicarea volumului de "Volksmär chen des Peter Leberecht" în 1797, urmat de "Romantischen Dichtungen" 1799 ; republicate în 1811. Scrierile sale timp de aproape un deceniu, vor folosi sugestiile, unele motive tematice pe care preferinţele literare le cuprindeau şi potrivit dispoziţiilor şi sensibilităţii deosebite a creatorului, vor descoperi cu originalitate, posibilităţi literare moderne, care vor deveni proprii romantismului.

Pentru aceiaşi substanţă poetică legată de un anume fel de a înţelege viaţa, Tieck a încercat o variată gamă de modalităţi artistice şi a reuşit să găsească cel puţin trei căi noi pe care se vor canaliza viitoarele producţii romantice şi anume : cele proprii unei "Schauerromantik" (romantismul groazei), cele inspirate de Evul mediu crestin şi cele expresive pentru ironia romantică.

Din prima categorie ar putea fi amintite "Ritter Blaubart 1796 (Cavalerul Barbă albastră) inspirată de un basm vechi în care Tieck accentiează momentele în care o tînără femeie trăieşte groaza provocată de aşteptarea morţii ce o ameninţă după întoarcerea soţului său. Interesul poetic la Tieck se concentrează pe aceste stări interioare, pe spaima pe care o trăieşte femeia în castelul singuratec. Printr-un fenomen în care romanticii cred cu tărie, fratele eroinei deşi cu mintea rătăcită are presimţirea celor ce se întîmplă cu sora sa

şi vine cu ceilalţi fraţi s-o salveze.

Groaza şi presentimentul, ca manifestări instinctuale, ce scapă de sub controlul raţiunii, apar mult potenţate în prima piesă mai amplă a lui Tieck "Karl von Berneck" concepută în 1793 sub impresia lecturilor din literatura spaniolă, prelucrată în 1795 şi tipărită în 1797 în volumul "Volksmärchen".

Cu întîmplările unei Orestii aduse în timpurile cavalereşti, tragedia lui Tieck are drept fundal un puternic sentiment al destinului (şi va inaugura o lungă serie de piese de acest gen în literatura germană).

Atît tatăl ucis la întoarcerea din Cruciade de amantul soţiei, cît şi fiul care-şi va ucide mama, au presentimentul unei fatalităţi care-i urmăreşte. Blestemul aruncat asupra familiei de la un fratricid pornit din ură dispare abia în final, cînd un alt fratricid dar din dragoste încheie acţiunea. (Ucigaşul de mamă torturat de remuşcări roagă fratele regăsit să-l salveze, prin moarte). Dragostea dintrodată născută între cei doi fraţi, apare ca mijlocitoare a destinului şi ca o salvare prin moarte din infernul vieţii ; ceea ce va deveni o temă des întîlnită mai tîrziu.

Tot în această piesă, poate ca urmare a lecturilor asidue din Shakespeare, Schiller (Hoţii), Goethe (figenia) sînt frecvente scenele de nebunie, de rătăcire a minţii - din nou un aspect preferat al literaturii romantice.

Se pare că Tieck a scris piesa sub impresia pe care i-o lăsase privelişteа ruinelor castelului Berneck (din Fichtelgebirge) situate pe o înălţime prăpăstioasă, înconjurată de codri întunecaţi. Probabil că reţinuse şi atmosfera apăsătoare pe care natura o aduce în "Macbeth" a lui Shakespeare, de vreme ce cu totul contrar literaturii neoclasice,

el acordă un loc atît de important peisajului, naturii în general, pe care le aduce drept cadru semnificativ pentru acţiunile oamenilor. In piesa sa ceaţa, răceala zorilor, furtuna, ploile torenţiale, întunericul, joacă un rol cu totul deosebiţ. Nu rămîne ca un fundal imposibil, ci dimpotrivă, par a fi elemente constitutive ale unui destin, a unei puteri dinafară, a unei lumi în cadrul căreia drama omenească apare doar ca o parte.

Ceea ce era nou şi romantic în piesa lui Tieck era acest sentiment al presimţirii existenţei unei alte lumi, a unui Absolut faţă de care Eul, individul se găseşte în raport de dependenţă, nu mai este el creatorul.- Prometheul propriei soarte - ci atîrnă de altă forţă pe care nu îndrăzneşte s-o numească deocamdată decît "destin".

De aici şi sentimentul de frică de viaţă care domină şi alte creaţii ale lui Tieck. Il segăsim în poveştile "Der blonde Eckbert", "Tannhäuser" (1799), "Der Runenberg" (1802) în care neliniştea născută din conştiinţa relativităţii cunoaşterii omeneşti, presimţirea, nebunia, melancolia, antiteza păgîn-creştin, toate converg spre dezvăluirea unei optici romantice.

Setimentul pur romantic al singurătăţii omului (nimeni nu poate cunoaşte pe nimeni), caracterul aparent al prieteniei (aşa cum îl arată întîmplările stranii din "Der blonde Eckbert") dar mai ales intuiţia că ceea ce noi credem că este realitate, în adevăr este altceva, manifestarea prin semne sau simboale a unei alte realităţi deasupra simţurilor, care scapă ordinei raţiunii, acestea erau noutăţile ce pătrundeau în literatura determinat de gîndirea structurală romantic a lui Tieck.

Nu misterul, fantasticul erau noi, ci credinţa în ele,

integrarea lor într-o concepţie despre viaţă, aşa cum în parte o vedea filozofic transcendentală a timpului. Halucinaţiile născute din frică, sînt privite ca realităţi, nu rămîn în sfera mărginită a moralei ci provoacă fapte de viaţă (moartea Bertei în "Der blonde Eckbert, de pildă).

In lumea basmelor germane de a căror valoare artistică Tieck este primul pătruns, el a întîlnit nu numai elementele misterioase şi miraculoase, ci şi fervoarea religioasă, acea înţelegere creştină a lucrurilor pe care o admira la Calderon. In cele două adaptări ale unor romane populare "Leben und Tod der heiligen Genoveva" ("Moartea şi viaţa Sfintei Genoveva" - 1799) în versuri şi "Kaiser Oktavianus" (1801-3) el încearcă să realizeze o sinteză între arta lui Shakespeare şi cea a lui Calderon, într-o formă poetică admirabilă, ce concordă cu sinceritatea sentimentului.

In "Impăratul Octavian" intervine un element nou faţă de "Genoveva" şi anume spirituala ironie la adresa spiritului burghez, calculat şi înţelept, atît de opus înclinaţiilor eroice şi sentimentelor cavalereşti, dar forma acestor "tablouri dramatice" în care epicul şi liricul sînt atît de prezente, le fac puţin apte pentru scenă.

Cea mai izbutită parte a dramaturgiei lui Tieck e formată de comediile - feerii în care fantasticul e des întîlnit, trădînd o mare plăcere de a fabula (Fabuliereust).

Un ciclu de piese apărute la scurt interval au un colorit viu şi dovedesc o înzestrare comică deosebită : "Motanul încălţat" (Der Gestiefelte Kater) 1797, "Prinz Zerbino" (1799), "Lumea întoarsă" 1799 ("Die verkehrte Welt" - în care ironia romantică, procedeele de deziluzionare - distanţare, înainte de a fi teoretizate de Fr. Schlegel în revista "Athe-

naeum", instaurau "toana" (die Laune) ca post activ în programul artistic subiectiv, aşa cum se va întîmpla în toate umoreştele create în epoca romantică.

Aptitudinea de a cuprinde partea serioasă dar şi cea glumeaţă a lucrurilor, înţelegerea întrepătrunderii lor, dovadă a libertăţii spiritului uman, a fost obiectul unui adevărat cult, un fenomen romantic prin excelenţă. Dar acest umor romantic era în sensul său mai adînc - resemnare, şi anume un fel de a ocoli adevărata soluţionare a problemei existenţei, un mod de a se sustrage "seriosului" ei, prin scînteierile, multicolore, schimbătoare ale unei atitudini spirituale a cărei ultimă formă este ironia romantică. Pentru Tieck, de la natură înclinat către pesimism şi spaimă, gluma a însemnat un refugiu şi el a fost primul dintre romantici care a cultivat-o în piese.

Ironia de care se foloseşte cu mare măestrie Tieck, risipeşte necontenit atmosfera de miraj şi fantastic pe care abia a creat-o, implicînd în zona vizată de ea, acţiunea piesei dar şi pe spectatori şi autor deopotrivă.

Cea mai valoroasă, mai teatrală şi care ar putea foarte bine atrage şi azi interesul oamenilor de teatru prin posibilităţile pe care le oferă unei montări ingenioase, este "Motanul încălţat".

Isprvioara naivă şi comică (pe care Tieck a găsit-o în culegerea lui Ch.Perrault, basmul "Le chat botte") a motanului care procură stăpînului său un castel şi un regat, se dublează cu critica cea mai violentă, cu ironia cea mai subtilă la adresa teatrului german contemporan, a actorilor, criticilor

şi mai ales a publicului său obişnuit cu sentimentalităţile comediei burgheze, cu scenele familiare şi virtuoase, cu salvările oportune, cu pasiunile şi virtuţile clasificate în bune şi rele, toate acestea mînuite cu "armele strălucite ale unei veselii foarte originale", cum bine a apreciat Madame de Staël[1]. Ea elogiază simţul artistic sigur de care a dat dovadă Tieck cînd a apelat la "admirabilul" Motan, făcînd din el eroul piesei, deoarece animalele personificate şi acţionînd în maniera oamenilor, par adevărata comedie creată de natura însăşi. Toate rolurile comice, scrie M. de Staël prin legătura cu latura egoist-sensuală a vieţii au ceva de animal şi puţin interesează dacă în comedie animalul e cel care imită omul sau invers. Toeck a sesizat plezanteriile cărora prezenţa unui animal în comedie le poate da loc şi cu mare talent ia în derîdere spiritul calculator, prozaic, egoismul, prudenţa, ridicolul.

Heinrich Heine a arătat legătura dintre fiabele lui Carlo Gozzi[2] şi creaţia lui Tieck menţionînd faptul că după exemplul acesta mai mulţi autori germani au creat comedii a căror structură comică nu e susţinută de caractere sau de o intrigă glumeaţă, ci ne introduc dintr-odată într-o lume comică în care animalele vorbesc ca oamenii, în care întîmplarea şi bunul plac iau locul ordine naturale a lucrurilor.

Marcel Brion într-o interesantă carte[3] arată că pentru mulţi romantici germani commedia del'Arte era adevăratul teatru, teatru prin excelenţă : acela care vorbeşte prin alegorii şi care închide în simboluri o lecţie de înţelepciune pe care realitatea seacă şi o psihologie cu scurtă rază de cuprindere,

---

1. Madame de Staël : De l'Allemagne, Libr.Hachette, Paris, 1958 pg.35o
2. Heinrich Heines Sämtliche Werke, Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, V B, pg.283.
3. Marcel Brion = L'Allemagne romantique - Ed.Albin Michel, Paris, 1963, pg.164.

sînt incapabile să le surprindă, cu atît mai mult să le transmită.

Personajele fixe în elementele costumelor şi pasiunilor elementare, în aceste limite ale fiinţei lor fizice şi psihice, ofereau actorilor posibilitatea de a compune liber variaţiunile cele mai extravagante- asta a dedus în special pe romantici. Tema cunoaşterii eului prin multiplicarea lui, prin facultatea de a deveni altul, se foloseşte pe larg de către "măşti", oricare ar fi ele, pentru că masca relevă lui însuşi pe omul care o poartă. Masca privită ca un instrument de cunoaştere de sine, pentru că combină deodată eul şi non-eul, se regăseşte în episoadele multor romane romantice. Ea descoperă mai mult decît ascunde şi a juca "improvizat" însemna a te metamorfoza de fiecare dată, a te multiplica, cu toată stilizarea costumului şi caracterului.

Un studiu recent[1] susţine cu lux de amănunte ideia că fără influenţa lui Gozzi, creaţia lui Tieck în domeniul comediei romantice n-ar fi luat formele cunoscute. Fr.Schlegel nu aprecia cu entuziasmul altora (chiar a fratelui său A.W.Schlegel) comedia lui Tieck care i se părea că "nu este destul de bogată, de îndrăzneaţă şi de poetică" - dar nici el nu nega actualitatea satirei literare şi caracterul rafinat al acestei glume intelectuale. Oricum aceste păreri nu impietează asupra originalităţii şi calităţii unui text plin de vervă comică, deoarece Tieck era pătruns de relativa valoare a materialului în domeniul poeziei dramatice şi nu căuta deloc singularitatea subiectului, interesat mult mai mult de modul propriu de tratare alunui motiv cu-

---

1. Morelli Adriana : Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier, Inaugural Dissertation, Univ. Köln, 1968.

noscut. (Este o ideie pe care o vom reîntîlni şi la B.Brecht).

Sigur că forma de "fiaba" găsită la Gozzi se poate recunoaşte, nu numai în "Motanul încălţat" sau "Prinţul Zerbino", ci şi în "Barbă albastră", ea se diferenţia de cea a comediilor lui Shakespeare prin faptul că piesa nu se bazează pe caractere - persoane, ci personajele sînt numai uneltele unui joc, singurul care poate fi numit drept subiect al piesei.

In "Motanul încălţat" există şi reminiscenţe ale trăsăturilor "măştilor" (personajele fixe preluate din Commedia del'Arte Trufaldino, de ex.) la Motan, la rege, la bucătar, la Gottlieb . Apare la începutul comediei şi Hanswurst personaj din tradiţia dramaturgiei germane, dar nu pe locul deţinut în ea, ci pe cel de nebun.

Modalitatea aceasta îi oferea lui Tieck posibilitatea de a duce acţiunea piesei pe trei planuri diferite şi în jocul de "teatru în teatru" pe care-l realizează, puteau fi recunoscute şi alte modele, Aristofan, Holberg, Ben Johnson, Fletcher.

A.W.Schlegel spunea despre "Motanul încălţat" că este "Piesa unei piese" dar totodată şi o farsă maliţioasă, îndrăzneaţă".

Deşi putea fi apropiat de Gozzi şi de autorii amintiţi mai sus, Tieck rămîne totuşi profund original în fondul piesei, în interpretarea materialului şi acesta este lucrul esenţial. Pentru că dacă la Gozzi măştile sînt ficţiune care se confundă cu realitatea basmului, la Tieck lumea basmului este încontinuu spartă în substanţa ei materială şi prin asta dramaturgul se apropie de o dimensiune estetică mai extinsă, de teatrul anti-iluzionist. Folosind cu virtuozitate jocul iluziei şi al dezvăluirii adevărului, ca reflexele unei oglinzi îndreptate în toate părţile, pînă la sfîrşit nimeni nu mai ştie care este

cu adevărat realitatea, dacă în general ea poate fi cunoscută prin intermediul raţiunii, dacă nu cumva tocmai adevărul cel mai adînc ar sta în aparenta lipsă de regulă, în arbitrar şi bunul plac al hazardului. Acesta este fondul de ironie romantică pe care Tieck îl introduce cu originalitate în piesa sa.

Spre deosebire de tragedie unde ironia romantică dezvăluind sfîşierea eroului îl conduce spre nemărginire, spre moarte, în comedie se ridică un puternic rîs spre această nemărginire, se realizează o tragedie "nesfîntă", remarcă M.Dietrich[1].

Eroul nu trebuie să moară, ci este acoperit de rîs, de ridicol : la sfîrşitul piesei poetul şi actorii care au prezentat "Motanul încălţat" sînt fluieraţi de către public, nemărginirea "legii" este ridiculizată, Motanul mănîncă pe marele vrăjitor Popanz întruchipare a legii - cînd el se transformă în şoricel: "Libertate şi egalitate ! Legea este mîncată!", se jubilează în jur.

Tieck ne prezintă nu povestea motanului încălţat ci o reprezentaţie teatrală a "Motanului încălţat", cu un public adus pe scenă, care cu observaţiile sale prosteşti întrerupe mereu reprezentaţia pînă la scandalul din final. Adevăratul subiect al piesei este publicul de pe scenă care prin demonstrarea aşa zisei lui culturi teatrale de care e foarte mîndru, se autoparodiază.

De la începutul piesei se poate observa plăcerea cu care Tieck recurge mereu la parodie ; chiar dacă se foloseşte

---

1. Margret Dietrich: Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Hermann Böhlaus / Graz-Köln, 1961, pg.36.

şi de alte mijloace comice, atracţia pe care o reprezintă pentru el deformarea lumii, caricatura lucrurilor, se observă în frecvenţa cu care apelează la parodie.

Iată cum începe piesa, subintitulată "basm pentru copii în trei acte, cu intermezzo-uri, un prolog şi un epilog"[1]. De la primele replici, personajele din care e format "publicul" de la premiera basmului se "prezintă" :

Fişcher : Fără muzică, e banal, căci dragă prietene, am trecut de aceste copilării, de astfel de superstiţii, iluminismul a dat roade.

Müller : Pînă la urmă va fi un tablou de familie cum-secade şi povestea cu motanul va rămîne o glumă, un pretext, ca să mă exprim aşa.

Schlosser : Dacă trebuie să-mi spun adevărata opinie, atunci consider totul drept un şiretlic pentru a răspîndi convingeri, opinii, a face aluzii. O piesă revoluţionară, după cît înţeleg.

Cînd personajul Leutner întreabă ce se aude cu piesa şi i se răspunde de după cortină că autorul ajută pe motan să se încalţe, vine replica lui Fischer : "Oare vom permite să ni se prezinte într-adevăr astfel de prostii ? Am venit aici din curiozitate, dar noi avem gust."

Müller are chef să bată din picioare. "Să salveze bunul gust". Toţi strigă : "... gustul, regulile, arta, altfel totul se duce de rîpă".

Ei nu vor să audă de nici un fel de începători, vor

---

1. Toate citatele după textul din "Tiecks Werke", 2 Bände, heraus gegeben von Dr.I.Minor, Verlag von W.Spemann, Berlin und Stuttgart.

ceva serios, o piesă plină de gust. Müller ar dori: "Drame familiare, Răpiri, Fraţii de la ţară (erau titlurile a două piese la modă de Jünger) aşa ceva". Prologul se încheie cu apariţia Autorului piesei care explică intenţia sa de a crea bună dispoziţie, veselie, printr-o adevărată farsă - "căci piesele mai noi dau atît de rar prilej la rîs".

Avem deci caricatura unui public format de gusturile şi concepţiile iluministe şi de melodramele favorite, un public care are despre sine cea mai bună părere, mai ales despre cultura, despre priceperea sa teatrală, căci invocă gustul pe care i l-au format străduaniile iluminismului, cunoaşterii normelor estetice şi înalta conştiinţă á responsabilităţii sale faţă de arta pe care trebuie s-o apere de impostură sau de nefericite încercări. Numai că replicile lor puţine cîte sînt, demonstrează limpede mărginirea, rigiditatea, lipsa de înţelegere, gîndirea şablonardă - adică tot ce însemna prostie îngîmfată a unui public cu care opera de artă trebuia să lupte.

Tieck desfiinţează prin ridicol genul de public care reprezenta totuşi o mare majoritate în timpul său şi asta e o primă îndrăzneală din partea unui autor care voia să fie jucat exact în faţa publicului de care-şi bate joc.

Parodia lui primeşte aici un caracter de satiră pentru că nu este prezentarea glumeaţă a unui public sau a unui teatru în general, ci a unei foarte precis situate realităţi : e vorba despre contemporaneitate, de atmosfera impregnată de iluminism (mai ales în Berlin de unde era şi Tieck originar) de o anumită dramaturgie (aluziile sînt directe) care se juca în anii aceia. Deşi publicul şi teatrul cu piesele, cu jocul actorilor, şi cu decorurile folosite e luat în derîdere, tonul rămîne glumeţ, nu e vorba de o satiră biciuitoare, care să des-

fiinţeze, ci de o parodie care are un precumpănitor caracter vesel (poate şi din cauza naturii amabile, conciliante a lui Tieck). Autorul nu neagă însăşi cultura Anfklärungului ci numai deformarea ei prostească în gîndirea marei majorităţi de oameni mărginiţi care o receptaseră.

Că acest gen de public este "deformat" de urmările sentimentalismului exagerat sau de concepţia artei "folositoare", cu scop educativ aşa cum dorea să fie drama burgheză, o arată numeroasele intervenţii care întrerup jocul actorilor din povestea motanului încălţat.

De pildă, actul întîi începe cu o replică a lui Lorenz personaj din basm, care explică cum după moartea tatălui, fiul cel mai mare va lua calul, al doilea boul, iar al treilea motanul. Imediat intervine o replică "doctă" din public ; Leutner : "Pentru numele lui Dumnezeu ! Unde s-a mai văzut o asemenea Expoziţiune ? Se vede cît de mult a decăzut arta dramatică !"

Timid un alt spectator din parter răspunde : "Dar eu am înţeles foarte bine totul !" Leutner nu se lasă bătut : "Tocmai asta e greşala - trebuie s-o strecori spectatorului aşa pe furiş, pe sub picioare şi nu s-o arunci de-a dreptul în obraz". Müller : Dar ştim totuşi unde ne aflăm, cum stăm". Leutner : "Tocmai că nu trebuie s-o ştii aşa de iute; începetul cu începetul să te clarifici, să te apropii, asta are mai mult haz".

Abia apucă cei din basm să schimbe două replici despre prioritatea la moştenire a fraţilor mai mari, că personajele din parter iar intervin :

Schlosser : "Dar de ce nu se amestecă Colegiul tutori-

lor în împărţirea moştenirii ? Ce de-a neverosimilităţi !"

Iată modul în care ar fi putut să fie judecată piesa. Fie că i se imputa nerespectarea regulilor de construcţie clasică, publicul ştia de expoziţiune, desfăşurare,etc, fie că i se reproşa lipsa de corespondenţă cu realitatea, în vederile publicului neintrînd posibilitatea apariţiei neverosimilului, sau pur şi simplu se critica simplitatea şi claritatea stilistică.

Era grea lupta şi cu rutina, cu obişnuinţa publicului formată de vizionarea multor spectacole de sigură priză. Cînd Gottlieb (personajul din basm) se întreabă ce să facă cu motanul, să-l vîndă, deşi-i pare rău, iată reacţia unui personaj din public :"Ei, vedeţi bine, va fi un mişcător tablou de familie. Ţăranul e sărac şi fără bani, aflat în mare nevoie îşi va vinde animalul credincios, cine ştie cărei duduiţe simţitoare şi cu aceasta va pune la sfîrşit, bazele fericirii sale - poate va fi o imitaţie după "Papagalul" de Kotzebue ?" Cînd motanul se dovedeşte a vorbi ca oamenii, publicul se revoltă. - Müller : "Decît să mă las păcălit în aşa hel, mai bine să nu văd o piesă pînă la sfîrşitul vieţii !"

Scena dintre rege şi fiica sa e imediat aprobată pentr
In schimb, "în sfîrşit poţi recunoaşte în ea raţiune ca omenească sănătoasă". Cînd intră în scenă prinţul Nathanael dintr-o foarte îndepărtată ţară, lucrurile iau altă întorsătură. Regele întreabă cum de-i vorbeşte limba ?

Nathanael : "Taci !"

Regele : "Cum ?"

Nathanael- "Taci ! Taci !"

Regele : "Nu înţeleg".

Nathanael : "Nu mai pomeni de asta, altfel publicul de acolo va observa tocmai că e foarte nenatural." Intr-adevăr

publicul observă.

Fischer : "Blestemate lucruri nenaturale sînt în piesa asta !"

Schlosser : "Si Regele nu rămîne deloc fidel caracterului său".

Leutner : "Ar trebui ca în teatru totdeauna să se prezinte numai naturalul : prinţul ar trebui să vorbească o limbă cu totul străină şi să aibă lîngă el un translator, Prinţesa ar trebui să facă greşeli în vorbire, de vreme ce ea însăşi recunoaşte că nu scrie corect."

Pretenţii de competenţă, lecţii de compoziţie, observaţii critice cu duiumul, toate însă acoperite de un ridicol desăvîrşit, pentru că trădează adevăratul gol interior, carenţa de inteligenţă, opacitatea intelectuală.

Comedia anunţată nepretenţios drept basm pentru copii, pune în discuţie probleme estetice importante şi discută "în joacă" aşa cum doreau de fapt romanticii, psihologia influenţării, orientarea literară, raportul dintre realitate şi creaţie, folosind schimbarea continuă a planurilor realităţii estetice.

Prologul sugerează o primă problemă : ce rol joacă publicul în comedia romantică ? Atît A.W.Schlegel cît şi Tieck, au expus de mai multe ori punctul lor de vedere, după care publicul trebuia să fie un partener (Mitsprecher), cel cu care se duce dialogul, mai ales în comedie. Preferinţa pentru commedia dell'arte însemna şi aprecierea improvizaţiei, care ar fi fost idealul în arta teatrală.

Rampa scenei pe cît posibil să fie trecută, pentru a se stabili un contact strîns între interpreţi şi publicul căruia se adresau. Dar ce fel de public putea avea piesa romantică ?

Tieck aduce în "joc" un public "idealizat" la modul negativ, adică concentrează în el toate prejudecăţile şi superficialităţile, toată incompetenţa publicului din timpul său. Cu acest joc în joc Tieck oferă adevăratului public o oglindă în care acestuia nu-i vine la îndemînă să se recunoască.

Publicul adevărat sigur că n-ar fi dorit să fie atît de îngust, mărginit, filistin, sclav al modei literare, cum erau personajele de pe scenă. In timp ce rîdea de dînşii, se corecta pe sine ; adopta o atitudine ironică faţă de caricatura lui de pe scenă, în care tot se recunoştea puţin. Cu acest efect, Tieck îşi atingea scopul : adevăratul public se ridica deasupra propriei sale caracterizări criticată pe scenă şi cu aceasta se împlinea actul pe care romanticii îl denumeau drept ironie.

In piesa lui Tieck nu e numai acest dialog dintre prezentarea basmului şi publicul de pe scenă - intervin şi actorii care ies din rol vorbind între ei, cum se întîmplă în scena citată dintre interpreţii lui Nathanael şi a regelui. Apare astfel o nouă sursă de deranjare a iluziei dramatice una din cele mai iubite forme ale ironiei romantice. Personajul Gottlief uită replica, nu-l aude nici pe sufleur care vorbeşte nedeslu-şit, îl roagă pe motan să-l ajute "piesa trebuie să se termine la opt" iar la răspunsul acestuia "Voi trece prin foc pentru tine", un reprezentant al publicului jubilează : "Aţi auzit ? Va fugi prin foc ! Frumos ! Ni se va prezenta decorul din "Flautul fermecat" cu apa şi focul". Intr-adevăr decorul încîntă, e

prezentat şi singur în final, mişcă pe spectatori, de asemenea se manifestă satisfacţie generală cînd pentru a calma spiritele, regizorul aduce pe scenă maimuţe, urşi care dansează, vulturi, elefanţi, lei, balet şi cîntec într-un intermezzo apreciat astfel de public : "Minunat ! Balet eroic !"... şi aşa de bine introdus în acţiunea principală ! ... Dumnezeesc ! Frumoasă muzică"."Baletul a mai salvat piesa".

Cînd din pricina protestelor publicului,piesa riscă să nu poată fi jucată pînă la sfîrşit ; cuplete fără nici o noimă intervin salvator ; în alt moment din pricina poticnelii altor interpreţi, motanul spune : "dacă altceva nu mai e" ... îşi dă jos cismele, sare peste băţ, îşi pune din nou cismele - adică improvizează o mişcare oarecare, fără nici un sens, dar ceva provoacă plăcere Regelui şi spectatorilor piesei.

La un moment dat se produce confuzie generală, nu se mai ştie ce aparţine piesei şi ce nu : pe scenă Poetul - autor discută cu maşinistul. Cineva din public reacţionează prompt : "Ce mai e şi asta ? Cum au ajuns oamenii ăştia în camera lui Gottlieb ?" Cei doi continuă discuţia, dar maşinistul observă că e trasă cortina. "O astfel de greşală nu i s-a mai întîmplat", declară el. Dar publicul : "Aparţine asta piesei ?" Un vecin îl clarifică : "Desigur - asta motivează schimbările ce vor urma".

In spatele scenei se aude vocea interpretului Regelui: "Nu, nu merg în faţă, nici într-un caz, nu pot să îndur cînd se rîde de mine". Personajul Hanswurst : "Eu îmi voi încerca norocul". Din public : "Un Hanswurst îndrăzneşte să vorbească cu noi ?" Hanswurst, "dragii mei compatrioţi germani". Schlosser (din public) : "Credeam că acţiunea piesei e plasată în Asia !" Hanswurst : Scena anterioară nu aparţine piesei,

abia acum începe actul. - dar "Nu-i aşa că piesa n-are nici o valoare ? Ei, îmi pare bine că încă cineva are gustul meu" (la aprobarea generală) Hanswurst continuă : e vorba de un jalnic poet-autor - "ce rol sărăcăcios mi-a dat mie ? Unde sînt eu plin de glume ? Apar în atît de puţine scene... dacă nici acum printr-o fericită întîmplare n-aşi fi păşit pe scenă, n-aş mai fi apărut." La justificarea pe care o aduce Poetul în faţa publicului "n-am îndrăznit să-i dau acestui om un rol mai mare pentru că vă cunosc gustul..." Hanswurst intervine : "Gustul Dumneavoastră ? Vedeţi cît e de invidios (poetul) doar mai înainte aţi lămurit că gustul meu e şi al dumneavoastră!" In sfîrşit asigură Hanswurst publicul : "Lăsaţi-ne astăzi să jucăm pînă la capăt piesa asta mizerabilă & făceţi-vă că nu observaţi cît e de proastă - cînd ajung acasă scriu eu una care să vă placă".

Despre valoarea piesei se mai discutase anterior între învăţatul curţii - Leander şi nebunul regelui Hanswurst în aceşti termeni :

Leander : Dovedeşte că piesa e proastă.

Hanswurst : Dovedeşte că e bună.

Lendar : Tu eşti un nebun, cum vrei să apreciezi gluma spirituală ?

Hanswurst : Si tu eşti un savant, ce înţelegi tu din glumă ?

Ce e iluzie, ce e realitate ? In acest continuu joc se vorbeşte despre gustul publicului, despre raportul autor-interpret-personaj, despre valoarea piesei. Totul la modul ironic - dar o ironie care nu se îndreaptă numai asupra unui public neînţelegător, ci şi asupra propriei creaţii - nu numai

la adresa iluminismului sau a dramelor lacrimogene ci şi a gusturilor şi preocupărilor romantice atît cît se afirmaseră pînă atunci.

Prinţesa încearcă să scrie versuri despre "Scene de natură cu lună" (Mondscheinsnaturscenen) şi o piesă cu titlul "Nefericitul mizantrop" sau "Linişte pierdută şi nevinovăţie recîştigată".

Cînd regele se urcă într-un pom şi constată că e plin de omizi, tot prinţesa îl lămureşte : "Arta înseamnă că este o natură încă neidealizată, fantezia trebuie mai întîi s-o înobileze".

Apoi e introdusă o scurtă scenă între doi îndrăgostiţi "pentru inimă, pentru fantezie" cum cere publicul, în care declaraţia de dragoste parodiată s-ar cere făcută sus, "pe vîrfurile munţilor" pentru a avea un cadru adecvat, iar trecerea de la înălţimile poeziei, la proză şi ea prezentată într-o scurtă scenă ulterioară, a aceleiaşi perechi după căsătorie, pentru a se arăta şi reversul medaliei.

Cînd motanul pleacă la vînat în sînul naturii, gîndeşte: "mai marii pămîntului sînt destul de fericiţi că pot mînca privighetori şi ciocîrlii cîte vor, noi oamenii săraci trebuie să ne mulţumim cu cîntecul, cu natura frumoasă, cu neasemuită dulce armonie".

După prima scenă a celor doi îndrăgostiţi, un personaj din public se întreabă : "Oare era necesară scena pentru unitatea piesei ?" I se răspunde : "Puţin îmi pasă de unitate, dacă plîng, plîng şi asta e bine : a fost un fragment dumnezeesc".

Motanul Hinze : "Tot sînt bun la ceva îndrăgostiţii în lume, cei de la parter sînt iar scufundaţi într-o stare poe-

tică şi protestele au încetat".

Cînd prinde un iepure la vînătoare, motanul nu-l mănîncă deşi "aşa e în viaţă - frate contra frate - ca să ajungi trebuie să înlături pe altul din drum. Dar mai bine voi jertfi înclinaţiile mele egoiste fericirii altora. Acesta este ţelul pentru care trăim şi cine nu poate face asta - o, mai bine nu s-ar fi născut". La care replică cei din public reacţionează entuziast : bravo ! Da capo ! Ce noblеţe omenească ! "Aşa ceva te poate îndrepta, înobila".

Episodul cu privighetoarea, cu îndrăgostiţii, ultima tiradă a plăcut ; publicul decretează : "piesa are totuşi pasaje frumoase !"

Concepţiile romanticilor pe atunci încă incomplet definite dar inspirînd unele direcţii evidente în literatură, în care apăreau preferinţa pentru miraculos, evadarea în mijlocul naturii, exagerarea sensibilităţii şi a manifestărilor sentimentelor, sînt şi ele privite de Tieck sub un unghi glumeţ, într-o formă jucăuşă. Dacă la adresa iluminismului critica e ceva mai drastică, vizînd mai ales concepţia obişnuită despre cultura "folositoare", în privinţa romantismului, deşi el apare ca un îndemn la o privire mai înaltă, mai poetică asupra realităţii, totul rămîne însă destul de vag. De aici caracterul aerian, glumeţ şi în fond lipsit de substanţă al piesei care peste tot parodiază şi pe bună dreptate, fără a oferi ceva serios în loc - pentru că nici nu-şi propune, nici nu stă în spiritul ironiei romantice această obligaţie. Relativitatea şi limitele oricărei cunoaşteri şi străduinţe omeneşti pentru a fi sesizate, presupun un punct de observaţie superior lor; pe acesta îl deţine autorul.

Dar nu e vorba numai de concepţii, ci şi de referire - la unele fapte concrete, rizibile desigur.

Abia apăruse o carte despre jocul actorului Iffland - autor dramatic - (director al unui teatru din Berlin, favoritul publicului) scrisă de un literat anticar din Weimar Böttiger (în 1796) Tieck nu-l iartă deloc, îl introduce printre cei din "public", numindu-l Bötticher, aşa încît era uşor să fie identificat şi-l face ţinta atacurilor care vin din partea spectatorilor plictisiţi de continua etalare a aşa zisei competenţe critice. In piesă el intervine pentru a aprecia jocul motanului cu astfel de observaţii : "Ce studiu! Ce fineţe ! Ce observaţii ! Ce costum ! Cum anticii jucau cu mască (pedant) ... blana asta cu pete ! Semnificativ ! "Ce bine ţine iepurele de urechi. Nu ca regele, de trup. Asta numesc eu un maestru!" Fisher (din public) : "Ar trebui să fie el luat de urechi !" - Botticher continuă, ca un cunoscător pornit să educe şi pe ceilalţi : "Ce bine au fost găsite cismele. Nu putea să lase blana, se comportă ca un om şi totuşi a nu se uita că e motan... Astfel de amănunte sînt foarte dramatice. Anticii ...." Fischer îi taie acurt avîntul : "Linişte ! începe actul III".

Pînă la urmă publicul nu-l mai poate răbda şi la replica lui Bötticher : "Observaţi, vă rog nesfîrşita fineţe, cu care motanul îşi ţine mereu bîtul", Fischer răspunde: "Dumneata ne eşti demult o povară, eşti mai plicticos decît piesa". - Müller complectează : "vorbeşti mereu şi nu ştii nici dumneata ce vrei" şi "competentul" e dat afară.

Se realiza astfel parodia cărţii criticului pedant care plictisea cu relevarea exagerată a tuturor "nuanţelor"

jocului lui Iffland din timpul unui turneu la Weimar, cu dese referiri la clasici exact unde nu se potriveau, dar desigur e luat în zeflemea nu numai un anume literat, ci modul în care se comenta şi se făcea critica teatrală, în general.

Nu numai critica, dar şi proza vremii. Cînd Regele (în piesă) se adresează hangiului : "nevinovat locuitor de la ţară", uimit acesta comentează : "pentru asta sînt răspunzătoare ("delicatele") simţitoarele descrieri literare despre viaţa la ţară".

La masa regelui, Hanswurst aflat în calitate de nebun - se plînge că a trebuit să plece în pribegie şi a ajuns aici, deoarece compatrioţii săi pedepseau orice glumă considerînd-o lipsită de gust, necuviincioasă sau bizară. Numai că şi regele în aşteptarea fripturei favorite ar dori o conversaţie "care să hrănească şi spiritul", ceva care să se refere la distanţa dintre soare şi pămînt, la cercul planetar şi neapărat la cifre de categoria trilioanelor. Motanul îl compătimeşte pe Hanswurst : "Trebuie să-ţi fie greu să lucrezi aici ca nebun"; i se răspunde : "Nu poţi aduce nimic nou - lucrează prea mulţi în domeniul acesta".

La un moment dat apăru în scenă doi soldaţi dezertori. Indată publicul vigilent comentează : "De ce ? nu sînt de prisos ? In ce timp se petrece acţiunea piesei ?" Apare tot din public răspunsul liniştitor : "Husarii sînt modă nouă" (în literatură). Personajului Wiesener îi plac husarii ; caii, au mai multă înţelegere ca oamenii - "ca Maurii din piesele lui Kotzebue - de pildă". Incă o săgeată cu ţintă precisă.

La sfîrşit cînd publicul indignat e gata să părăsească sala, se scoate decorul gol care impresionase pînă la lacrimi, se văd pereţii scenei, sufleurul iese din cuşca sa, Poetul - au-

tor încearcă să se justifice : "Am făcut încercarea, să-vă readuc în îndepărtatele emoţii ale anilor de copilărie, să priviţi această poveste aşa cum este fără ca s-o consideraţi ca ceva important. Nu e lucru uşor - ar fi trebuit să uitaţi cunoştinţele, cultura, recenziile - pe scurt - să fiţi iar copii".

Cineva din public răspunde categoric : "Cum o să renunţe la cultură ? A obţinut-o cu oboseală şi destulă strădanie".

Se încheie astfel permanenta alternare de planuri ale realităţii teatrale, care ridică deasupra artei pe artişti şi spectatori. Creaţia şi procesul ceator este observat şi oglindit în reacţiile publicului. Spectatorul e împărţit mereu între iluzionare şi deziluzionare - aflîndu-se ca într-un şir paralel de oglinzi. Adevăratul public se vede în oglindă în publicul de pe scenă, cel de pe scenă e apostrofat de actor şi găseşte o oglindă în ei, iar actorii se văd oglindiţi în observaţiile publicului. Toate aceste reflectări devin un mijloc pentru formarea ironiei. Ce e absurd, arbitrar, trecător în viaţă prin intermediul unui joc de oglinzi apare izolat, arătat şi stacat totodată - fiind prin asta depăşit în mărginirea sa, de aceea ironia şi jocul de oglinzi sînt programatic cerute de teoria romantică a comediei, "Motanul încălţat" devenind prin modul izbutit în care le realizează, modelul hotărîtor pentru aproape toate comediile romantice.

Planul acţiunii basmului, al doilea cel în care e plasat publicul lui şi al treilea al oamenilor din teatru în care se mişcă - dramaturgul, sufleurul, maşinistul, se întretaie

continuu şi în confuzia care se naşte Tieck nimereşte cu mînă sigură firele, le strînge către un punct central tematic, păstrîndu-le mereu tonalitatea luminoasă, veselă, ceea ce şi explică succesul teatral de care s-a bucurat chiar în epoca sa şi în faţa unui public pe care-l caracterizase atît de bine - dar e drept că-i oferise şi pîrghia necesară pentru a se ridica deasupra mărginirii sale.

Celelalte piese "Prinţul Zerbino sau Călătoria după bunul gust" şi "Lumea întoarsă" nu mai au un punct central care să ţină legate într-un fel numeroasele episoade ce se înlănţuie, curg inegal, desfăşurîndu-se ca un Carnaval însufleţit în care lumea întreagă pare o casă de nebuni.

Folosind aceiaşi tehnică de joc în joc care în "Lumea întoarsă" ajunge la o potenţare maximă, aşa cum ar fi dorit-o şi Fr.Schlegel care visa un nesfîrşit şir de oglinzi, prezent în comedie, Tieck nu reuşeşte să atingă un nivel artistic înalt în aceste două piese deşi risipeşte destul spirit şi inventivitate comică. Am aminti numai scenele în care prinţul Zerbino tocmai pentru că apare înclinat către entuziasm, devotament, nobile imprudenţe ale unui caracter generos este considerat de curtenii săi bolnav pentru că a devenit romantic, pierzîndu-şi raţiunea, pe zi ce trece apărînd mai prost şi este trimis în călătorie după bunul gust însoţit de Nestor apărător al gustului iluminist şi al tragediei ce respectă regulile clasice. In grădina poeziei ei întîlnesc pe Dante, Ariosto, Gozzi, Tasso şi puteam asista la un moment dat la aprecierea lui Ariosto prin ochelarii iluministului Nestor, iar pe acesta caracterizat de romantici.

Personaje din "Motanul încălţat" apar în celelalte două, dar joacă alte roluri, altă piesă, într-o caleidoscopi ă succe-

siune de scene, a căror totalitate demonstrează înzestrarea deosebită intelectuală şi artistică, vioiciunea spiritului lui Ludwig Tieck. P.van Tieghem îl apreciază foarte exact : "A juca cu un farmec egal suferinţele şi bucuriile, a simţi durerea cu o dulce ironie, puţini au ştiut s-o facă".

Printre cei care au încercat să creeze comedii în noul spirit al romantismului, ar putea fi amintit şi Clemens Brentano (1778-1842) care îndemnat de un premiu instituit de Goethe şi Schiller scrie în 1801 şi publică în 1803 "Ponce de Leon", reprezentată fără succes la timpul său, apreciată de mulţi istorici ca un obositor şi lung joc de cuvinte (G.Brandes, van Tieghem, G.Schneider, ş.a.). Spre deosebire de Tieck, Brentano nu mai apelează constant la parodie şi nici la fantasticul unei lumi de basm, dar personajele sale au o structură romantică, iar de-a lungul piesei un neîntrerupt lanţ de glume spirituale reuşesc să desfiinţeze latura serioasă a oricărei lumi, înţelesul serios al oricărui cuvînt ; în acest mod ia naştere o atmosferă fantastică care schimbă viaţa obişnuită într-un carnaval. Acţiunea începe cu un bal mascat în Sevilla (Spania) la care participă un tineret răsfăţat şi pînă la urmă din pricina conţinutului oarecare, ceea ce rămîne este manifestarea unei pofte de viaţă, a unei bune dispoziţii - a unei atmosfere de joc, scînteind de spirit, spumoasă ca o şampanie, dar fără consistenţă.

Aceasta şi este specificul comediei aşa cum o vedeau romanticii germani, ea trebuie să dizolve latura serioasă şi în general orice realitate, fără să pună ceva în loc.

Aproape un deceniu, după succesul trainic al piesei lui Zacharias Werner "24 Februarie" la Teatrul din Weimar în 1810 şi pe toate celelalte scene ale Germaniei, genul dramei destinului - Schicksalsdrama, a fost cultivat de mulţi autori. Tieck fusese primul care în "Karl von Berneck" plasase în trecutul medieval atmosfera apăsătoare pe care un vechi blestem generator de fapte groaznice o crease.

Ideia destinului nu era nouă nici măcar în dramaturgia germană. Schiller fiind unul din dramaturgii care o folosesc (Wallenstein, Logodnica din Messina) iar cazul lui Oedip cu implicaţiile lui tragice, era pe larg discutat în sistemele estetice ale vremii (Schelling, Hegel, Ast). Dar la scriitorii romantici interpretarea este alta şi trebuie să spunem de la început, departe de a avea forţa tragică pe care anticii ştiuseră s-o obţină şi nici noblețea umanistă caracteristică gîndirii lui Schiller.

Formula degenerează acum spre o aglomerare a efectelor de groază şi mister obţinute prin etalarea unui şir de orori săvîrşite de oamenii dominaţi de sentimentul fricii.

Credinţa în puterea destinului şi frica făuresc această putere şi astfel elementul subiectiv apare hotărîtor. Aici găsim esenţiala deosebire între tragedia antică şi drama romantică; eroii săi nu au libertatea interioară necesară înfruntării demne a forţei apăsătoare - dimpotrivă sînt cu totul dominaţi, devin simple unelte ale unei voinţi superioare care se manifestă în întîmplările fatale. Sentimentul libertăţii decade, devine sentiment al destinului, oamenii apar ca simple marionete,

atitudinea lor nu e una de înfruntare ci de supunere.

In piesele scrise de Hacharias Werner sau Adolf Müllner, pe scenă ni se prezintă doar ultimul episod, catastrofa, a unei înlănţuiri complicate de fapte anterioare despre care aflăm, în timp ce asistăm la recunoaşterea de către cei în cauză, unii ispăşind vini ale strămoşilor, a unei fatalităţi pe care o presimţeau, dar care apare abia acum cu întreaga ei fărţă. Mai potrivită ar fi denumirea de "dramă fatalistă de groază", decît de "Tragedie a destinului", pentru că datele unei adevărate tragedii - libertatea şi calitatea superioară a caracterului uman, lipsesc ; în schimb avem etalarea pe larg a stării de spirit a unor oameni covîrşiţi de frica faţă de destin.

O.Papadima în documentata monografie închinată lui Kleist afirmă "Das Schicksalsdrama" devine ... un fenomen exterior romantismului german şi nesemnificativ pentru el"[1]. Este foarte adevărat că legătura cu gîndirea şi estetica romantismului a acestui gen este mai mult exterioară ; dar a avut o senzaţională carieră teatrală, cu toată lipsa calităţilor poetice şi a consistenţei conţinutului, tocmai pentru că într-o zonă mai joasă a înţelegerii, romantismul se confunda cu tot ce era bizar, straniu, miraculos. Odată cu combaterea raţionalismului iluminist, se crease o breşă, care lăsase loc răspîndirii unei serii de vechi prejudecăţi şi credinţe, superstiţii, care au găsit mult mai repede audienţa decît pretenţioasele sisteme ale filozofiei transcendentale. Asta a şi dus la marele succes al prozei fantastice în acea epocă.

---

1. Ovidiu Papadima, Heinrich von Kleist, E.L.U., Buc., 1967, pg.96.

In consideraţiile sale estetice, Hegel arată principala slăbiciune care împiedică o piesă să se ridice la rangul de tragedie şi tocmai acesta este cazul acestor "drame ale destinului", care au ca principal motiv crima : "... motivul acesta, ... devine uşor o capcană periculoasă greu de ocolit, deoarece un criminal în sine, cînd este cu totul slab şi abject (eroul din "Vina" de Müllner)[1] nu oferă decît un spectacol dezgustător. Deci, înainte de toate, aici trebuie să se pretindă cel puţin o grandoare formală a caracterului şi o putere a subiectivităţii de a persevera în negativ şi de a-şi accepta soarta fără a-şi renega faptele şi fără a se prăbuşi din punct de vedere interior[2].

Nu acesta este cazul personajelor din "24 Februarie" cea mai izbutită din acest gen de piese. Este un singur act concentrat, scris după o relativ bogată experienţă de dramaturg.

Zacharias Werner (1768-1823) pe care Doamna de Staël şi nu numai ea, îl considera succesorul lui Schiller, mai scrisese o serie de piese în care Goethe aprecia puterea sentimentului religios, ca : "Söhne der Tals" (1807, Fii din vale), "Kreuz in der Ostsee" (1806, Cruce la Marea Baltică), "Martin Luther oder Die Weihe der Kraft" (1806, Martin Luther sau începutul puterii), "Wanda, Königin de r Sormaten" (1808, Wanda regina Sormaţilor), "Attila, König der Hunnen" (1809, Atila regele Hunilor).

In drama "24 Februarie" o familie de ţărani din Elveţia urmărită de blestem de trei generaţii trece prin situaţii ieşite

---

1. Piesa "Schuld" de Müllner, 1813, a avut mare succes şi a fost considerată multă vreme un model al genului, cu toată searbăda ei teatralitate.
2. Fr.Hegel : Prelegeri de estetică, Ed.Acad. R.S.R., vol.II, Buc., 1966, pg.606.

din comun, care culmineazã cu omorîrea de cãtre tatã a fiului întors acasã şi nerecunoscut dupã douãzeci de ani de absenţã. Nu e o întîmplare, ci o serie de coincidenţe (data fatalã de 24 Februarie cînd au fost sãvîrşite faptele, cuţitul mereu acelaş care e folosit, ţipãtul bufniţei rãu prevestitor), dovedesc cã avem de a face cu o forţã teribilã care urmãreşte împlinirea hotãrîrii sale, împotriva cãreia oamenii nu ştiu şi nici n-au capacitatea sã se opunã.

Doamna de Staël aratã cã deşi situaţiile teribile din piesã produc mare efect, se admirã mai mult gradarea motivelor scoase din pasiuni ; decît subiectul, pentru cã nu aceasta este nobila teamã pe care o tragedie trebuie s-o provoace. Subiectul i se pare "prea aproape de adevãr, un adevãr atroce care n-ar trebui sã intre deloc în cercurile artelor frumoase"[1].

Dacã idealul caracterului tragic, cum aratã şi A.W. Schlegel, constã în triumful pe care voinţa îl obţine asupra destinului sau asupra pasiunilor noastre, atunci desigur aceste piese n-au calitãţile unei tragedii, provocau nu o "nobilã teamã", ci doar o circumspectã milã, sentiment mai confortabil marelui public al vremii.

În cel mai bun caz, cînd nu se abuza de coincidenţe neverosimile, se obţinea transmiterea unei dispoziţii sufleteşti dominate de spaimã, de conştiinţã a fatalitãţii, care constituie de fapt esenţa unei "drame a destinului".

Resimţindu-se de atmosfera vremii, prima piesã a lui Heinrich von Kleist (1777-1811), "Familia Schroffenstein"

---

1. Madame de Staël : De l'Allemagne, Charpentier, Libraire - éditeur, Paris 1844, pg.323.

(1801) deşi pare a demonstra, prin acţiunea sa, caracterul implacabil al unei fatalităţi ce urmăreşte două ramuri învrăjbite ale aceleiaşi familii, deşi intervin şi aici coincidenţe fatale, şi fapte violente ieşite din comun, (uciderea propriilor copii de către părinţi obsedaţi de dorul răzbunării, orbiţi de aparenţe), depăşeşte prin profunzime şi calitate lunga serie de drame a destinului care apar în deceniul următor.

Departe de a fi simplu element exterior, întîmplarea îşi are aici împlîntate rădăcinile în pornirile oamenilor, în incapacitatea lor de a descifra realitatea, în eroarea provocată de simţuri şi de iluzia pe care ele o creează şi cu toate imperfecţiunile unei opere de debut, piesa se detaşează net prin gîndirea elevată a creatorului ei.

El nu făcea parte din grupurile de literaţi care succesiv au impulsionat la Iena, Berlin sau Heidelberg, mişcarea romantică în timpul său. Achim von Arnim şi Ludwig Tieck scriind despre Kleist lasă să se înţeleagă regretul izolării artistice în care trăise un geniu de talia lui - în ultimii ani ai vieţii se putea observa o oarecare apropiere de romantici prin sentimentul comun al dragostei faţă de patrie, şi interesul faţă de destinele ei istorice. Dar viaţa i-a fost prea scurtă.

Adînca sensibilitate şi puternica imaginaţie, marea mîndrie interioară şi exigenţa morală, l-au condamnat la îndoieli, sfîşieri lăuntrice grave şi la o existenţă zbuciumată care s-a încheiat tragic la 34 de ani prin sinucidere.

Setea de absolut, căutarea disperată a unei căi care să ducă spre adevăr şi a unui mod de viaţă care să se acorde cu el, n-au găsit răspuns nici în gîndirea filozofilor şi cu atît mai puţin în realitatea din timpul său, cînd în calitate de ofiţer şi nobil prusac, Kleist a resimţit în natura lui emo-

tivă şi lucidă totodată, ecourile amplificate ale zbuciumatei perioade de războaie napoleoniene. Dînd operei caracterul patetic al propriei sale fiinţe, Kleist include un sentiment tragic al existenţei a cărui intensitate o singularizează în cadrul literaturii germane.

"Familia Schroffenstein" (care în versiunile anterioare fusese pe rînd "familia Thierrez" apoi "Ghonorez") nu e decît o primă încercare în domeniul dramaturgiei, dar şi aici întrebările grave specifice gîndirii lui Kleist apar, contradicţia dintre simţire şi raţiune e vizibilă şi unele trăsături formale caracteristice se definesc.

Piesa nu are un erou central, mai multe personaje fiind antrenate în acţiunea care porneşte de la o eroare abia în final descoperită ca atare, după ce consecinţele ei tragice s-au produs ; dar interesul nu e centrat asupra personajelor, chiar dacă patru mor şi unul înebuneşte, incluse fiind într-o deasă reţea de fapte, iluzii, aparenţe înşelătoare care declanşează reacţii în lanţ - ci asupra acţiunii propriu-zise, asupra tragediei care se împlineşte. Iscată din mînie şi dor de răzbunare, amplificată de pasiuni oarbe şi "rătăciri ale sentimentului, acţiunea se încheie tragic prin înfrîngerea iubirii şi încrederii de către ură şi suspiciune. Căci moartea celor doi tineri care se iubesc în ciuda urii ce domneşte între familiile lor, apare ca o jertfă ; ei se sacrifică încercînd să înlăture efectul urii, în timp ce părinţii satisfăcîndu-şi dorinţa de răzbunare, se pedepsesc singuri prin tragica eroare care-i face pe fiecare să-şi omoare propriul copil.

Dar nu oamenii, oricît de intens ar fi sentimentul ce-i mînă apar ca motivul poetic de bază al piesei, ci acţiunea dramatică, tragedia lor. Si cu asta, într-o formă încă neperfecţionată, întîlnim una din trăsăturile caracteristice creaţiei lui Kleist, pe care Marthe Robert în interesantul său studiu[1] o numeşte "absenţa caracterelor". Nu întîmplător titlul piesei a putut fi schimbat fără a implica modificări de fond. Kleist nu leagă neapărat de date precise, morale, sociale sau naţionale, faptele şi oamenii care le săvîrşesc; are în vedere stări mai generale şi prezenţa erorii sau a vinovăţiei el o descoperă pretutindeni, derivînd din însăşi condiţia umană. Fiecare personaj trăieşte aventura sa interioară, cu etape în care pierderea simţurilor sau rătăcirea minţii indică străpungerea lumii aparenţelor, domnia vieţii afective spontane, triumful inconştientului. "Personajele pe care le creează nu pun nici o distanţă între dorinţă şi îndeplinire, între bănuială şi răzbunare, între percepţia şi interpretarea faptelor. Trăesc aproape simultan sentimentul şi ideia", afirmă M. Robert.

Vina lor nu e de a acţiona rău, ci de "a acţiona" pur şi simplu, adică de a intra în derularea istorică a lumii, fără a cunoaşte legea care este fondul ei secret. In acest fel conflictul între oameni e mai puţin important, cît relaţia lor cu universul, cu adevărul lumii de care se apropie sau nu, dar a cărui cunoaştere o doresc.

I. "Familia Schroffenstein" personajele trăesc mai adînc instinctual, sînt mai ales conduse de sentiment, nu de raţiune. Acţiunea însă demonstrează ce greşeli pot apărea din nesiguranţa instinctuală a simţirii. In aceasta văd unii cercetători (H.A.Korff, G.Schneider) motivul principal al creaţiei lui

---

1. Martha Robert : Heinrich von Kleist dramaturge - L'Arche Editeur, Paris, 1955.

Kleist şi punctul de la care se despart spiritele lui Kleist şi Goethe. I se atribuie acestuia compararea operei lui Kleist cu "un corp creat de natură cu bune intenţii, care e cuprins de o boală incurabilă". De aceea Goethe n-a acceptat "Penthesilea" şi mai tîrziu "Amphytrion" care i se părea un caz de încîlcire a simţurilor.

Dar tocmai în dezvăluirea dramatică a vieţii instinctuale care frînge şi orbeşte raţiunea a acelor adîncimi întunecate ale omenescului care nu ajunseseră încă să pătrundă în literatura clasică, este meritul artistic deosebit al lui Kleist. "Penthesilea" (1805-8) este reprezentativă din acest punct de vedere.

Predilecţia lui Kleist pentru omul posedat de o mare pasiune culminează în creerea personajului Penthesilea; încă din primele lui lucrări dramatice, situaţiile grave erau generate de caracterul obsesional al cîte unui sentiment care ia în stăpînire sufletul şi dictează acţiunile.

In "Familia Schroffenstein" era dorinţa de răzbunare şi suspiciunea, în fragmentul "Robert Quiscard", setea de putere.

Deşi Kleist nu şi-a simţit satisfăcută ambiţia de a crea o mare tragedie în care măiestria lui Sofocle şi cea a lui Shakespeare luate drept model, să se îmbine într-o sinteză originală, fragmentul păstrat e suficient pentru a recunoaşte prezenţa tipului de personaj preferat de dramaturg.

Ambiţiosul, îndrăzneţul şi impunătorul Quiscard aflat în preajma izbînzii visate, în faţa Constantinopolului adediat, e silit ca printr-o încordare supraomenească să lupte dar nu

cu duşmanul din afară ci cu unul interior, cu ciuma care-i macină forţele, ameninţîndu-i autoritatea şi zădărnicind planurile şi toate străduniile anterioare.

Caracterul devastator al hybris-ului este mai evident şi impresionează mult mai puternic în "Penthesilea", piesă compactă, neîmpărţită în acte, în care faptele se desfăşoară cu violenţă şi rapiditate stihică.

Goethe respingînd piesa imputa procedeul prin care evenimente hotărîtoare, ca lupta cu Achille, erau plasate în afara scenei şi numea asta "teatru invizibil". Dar aici e meritul principal al dramaturgului Kleist (pe care abia secolul nostru i l-a recunoscut) acela de a nu considera importantă prezentarea directă a episoadelor, ci dimpotrivă urmărirea modului în care ele se oglindesc şi uneori se deformează, după structura psihică sau starea celui care le relatează sau le suferă consecinţele, era mult mai puţin important să fie văzute amănuntele unei înfruntări, cît efectele lor, transformările interioare care se operează prin ele.

Tot ce e în jurul Penthesilei rămîne palid, are un rol complementar, celelalte amazoane, Prothoe, Marea Preoteasă nu servesc decît de revelator al trăirilor eroinei - pînă şi Achille rămîne pe planul doi - totul e subordonat prezentării nemijlocite a sentimentelor prin care trece Penthesileea cu o frenezie unică.

Această simplitate a construcţiei, în care motivul principal primeşte o desfăşurare lineară, fără complicaţii inutile aduse de acţiuni secundare, este specifică dramaturgiei lui

Kleist, dar în "Penthesilea" ea este cu deosebire potrivită, păstrînd interesul aproape cu exclusivitate în jurul eroinei centrale.

Pe Kleist nu-l preocupa respectul adevărului mărunt; întîlnind figura Penthesile în legendele grupate în jurul războiului Troian cuprinse în "Gründliches Lexicon Mythologicum" de Benj.Hederich (1724), el a folosit puţinele indicaţii referitoare la înfruntarea ei cu Achille, foarte liber, ca punct de plecare pentru exprimarea unei interpretări personale a vieţii şi mai ales a concepţiei despre dragoste.

Increderea absolută ca o condiţie a realizării, abandonarea în voia sentimentului, care în manifestarea lui paraxistică, mai ales cînd intervine eroarea, distruge obiectul dragostei şi pe sine însuşi, acestea aveau în Penthesilea posibilitate optimă de prezentare şi desfăşurare favorizate fiind de o situaţie specială.

Ca regină a amazoanelor, războinică cu gustul luptei şi al dominaţiei, pătrunsă de respectul datorat legii neamului său care interzicea sentimentul dragostei, acceptînd numai trecătoarea unire cu un bărbat supus în luptă, Penthesileea nu poate să-şi înfrîngă puternica feminitate trezită brusc la întîlnirea cu Achille. Graţia şi feciorelnică apare pentru prima oară cu întreaga ei strălucire în ciuda înfăţişării de luptătoare şi-l cucereşte pe eroul grec.

Nu numai temperamentul ardent al Penthesileei explică fulgerătoarea declanşare a sentimentului ei şi existenţa lui anterioară, pregătit fiind de faimă lui Achile şi de tainica dorinţă de a-l întîlni în luptă. (Penthesilea : O Pélide, tu eraţi obiectul veşnic al gîndirii şi al visurilor mele").

"Orice inimă sensibilă este o enigmă" se spune în piesă şi într-adevăr Penthesilea oferă o magistrală disecţie a sufletului feminin, aşa cum îl vedea Kleist, cu dorinţa de a se pierde, de a se supune dar şi de a domina în acelaş timp.

Intr-o scenă de mare lirism, plină de gingăşie, duelul iubirii are loc trecînd prin toate meandrele pe care i le impun situaţia şi caracterul celor doi protagonişti.

Infrîntă şi rănită de Achile în luptă, pentru ca adevărul să n-o ucidă, Penthesilea e lăsată să creadă că Achile este învinsul şi într-o înfruntare blîndă, cele două fiinţe egale în forţă şi frumuseţe, se farmecă una pe alta, pînă aproape de anihilarea firii lor adevărate mîndre şi dominatoare, dar fără voia lor, cetele de amazoane şi greci îi despart.

Sentimentul dictează fapta, raţiunea nu poate să intervină, nu are cînd, intervine gestul violent. In pofida intereselor celor pe care-i conduc, uitînd tot ce-i despărţea, Penthesilea şi Achile au o singură dorinţă : să se întîlnească.

Sentimentul ajuns la mari profunzimi are însă de înfruntat drama incomunicabilităţii lui. Neputinţa omului de a cunoaşte realitatea este mai mult ca oriunde evidentă în domeniul labil, atît de misterios al sentimentelor. Cine poate pătrunde în sufletul altuia pentru a-i cunoaşte adîncimile ? Penthesilea mai puţin ca oricine.

Conflictul interior al Penthesileei, în care mîndria, ambiţia, datoria faţă de cele peste care domneşte, se înfruntă cu sentimentul covîrşitor de iubire, se rezolvă firesc prin victoria acestuia, există şi un conflict exterior între iniţiaţii vrăjmaşi, hotărîţi să se nimicească unul pe celălalt, dar acesta se aplanează prin reciprocitatea dragostei care se naşte între ei.

Apoi intervine eroarea; în aparenţă, interpretarea pe care Penthesilea o dă provocării la luptă primită din partea lui Achile, le aduce moartea, dar în fond destinul acesta e dictat de întreaga lor fiinţă, de structura lar interioară, de temperament, pentru că din pricina legii amazoanelor întîlnirea de dragoste dorită de Achille trebuie să ia forma luptei, la care el vine hotărît să se lase învins.

Prin aceasta el se anihilează ca erou, este un gest pe care ni-l explicăm foarte bine prin impetuozitatea sentimentului resimţit faţă de Penthesilea ; dar este atît de străin de felul lui de a fi, atît de neobişnuit faţă de orgoliul lui cunoscut, de siguranţa lui ironică faţă de slăbiciunea femeilor încît Penthesilea nu poate înţelege intenţia, recepţionează doar provocarea. Se crede înşelată, umilită, vrea numai sînge, răzbunare, moarte.

De altfel, dat fiind datele psihice ale personajelor, nu era posibilă nici o altă soluţie, orice compromis, orice altă ieşire ar fi fost nedemnă sau neconformă cu modul lor de a fi ; dragostea născută nu putea face abstracţie de calităţile lor de luptători, ea pornise de la o reciprocă admiraţie şi nu avea cum să înlăture lupta.

Contradicţia nu se putea încheia decît tragic. Excesul de forţă şi de mîndrie al Penthesileei care stătea bine reginei, apare acum şi în sentimentul îndrăgostitei.

Prothoe prietena care o cunoaşte cel mai bine îi spune:

"Bucuria şi durerea sînt la fel de primejdioase pentru tine

"Si amîndouă te împing la fel spre nebunie".

Aceasta este cheia fiinţei sale : extrema pasionalitate, aproape patologică, simţirea peste măsura obişnuită care o stă-

pîneşte total.

Pentru ea Achille este asemănător zeului Soarelui dar cînd sentimentul e contrariat, îl poate ucide. Tronul, gloria, viaţa, lumea nu mai valorează nimic în momentul în care sentimentul nu poate fi satisfăcut.

Ca şi la tragicii greci, hybrisul creator de dezordine, atrage după sine pedeapsa şi pieirea. Penthesileea orbită de o pasiune în care dragostea şi ura, dorinţa de a distruge şi poseda se îmbină într-o tensiune interioară care o fac să acţioneze ca în transă, ucide sălbatec pe Achille.

Adevărata acţiune aproape că începe aici. In faţa unei Penthesilei revenită din luptă, total absentă, împlinind automat gesturile, fără înţelegere pentru ceea ce făptuise, cu acel gol interior produs de o dezlănţuire supraomenească de mînie, amazoanele povestesc amănuntele înfiorătoare ale faptei sale ; vederea corpului desfigurat al lui Achille o aduce la realitate; îşi dă seama treptat de adevărul care nu-i provoacă nici zadarnice lamentări, nici un gest melodramatic, nici plîns, ci disperarea adîncă, fără cuvinte, o luciditate îngheţată care goleşte sufletul de orice sentiment şi se poate exprima într-un singur fel, prin moarte.

Atît de bine îşi stăpîneşte corpul, sentimentul prevaleză atît de tare orice alt element al vieţii, încît singură voinţa este o armă suficientă pentru a o omorî.

Dacă viaţa cu iubirea nu fusese posibilă, Penthesilea refuză o viaţă lipsită de acest sentiment ; gestul ei final are o frumuseţe care şterge pata omorului săvîrşit nu numai prin împlinirea unei vechi idei de justiţie care cere pedepsirea celui ce ucide, ci pentru că simţim sfîşierea interioară care-l dictează, încheierea unui zbucium în care nu pătrunsese nimic

mărunt, egoist, meschin, nici spaimă de moarte, totul se mentinuse pe înălţimile sentimentul pur, incandescent şi eroic.

Mai mult ca oriunde cerinţa "Totul sau nimic", radicalismul propriu concepţiei de viaţă a lui Kleist îşi găseşte expresia în personajul Penthesileei şi poate aici îşi au explicaţia cuvintele : "în ea stă fiinţa mea cea mai intimă - stă toată durerea şi toată strălucirea sufletului meu" (din scrisoarea către Marie von Kleist, Dresda, 1807).

Penthesilea, aşa cum a creat-o Kleist, eroină a unei piese bazate pe o esenţializare a problemei tragice a iubirii, trezeşte, în spectator, un sentiment de milă şi groază cum cereau anticii greci.

Dar în cadrul riguros simplu, sever, inspirat tot de tragedia antică, atît de diferit de cel al melodramelor ieftine sau a dramelor burgheze sentimental-siropoase, Kleist a introdus un bogat dramatism interior, produs de o viaţă psihică tumultoasă, surprinsă în tendinţele ei majore, dar şi în nuanţe abia perceptibile, cu o subtilitate care depăşea cu mult nivelul literaturii timpului său.

Intr-o piesă în care înfruntările sentimentelor au atîta intensitate şi ajung la violenţe supreme, apar replici lungi cu descrieri de stil epopeic, ca momente de contrast între scenele dramatice prin excelenţă cum este scena de dragoste şi apoi cea finală în care cuvintele par insuficiente, incapabile să exprime dialectica pasiunilor ce se zbat în sufletul eroinei. La Kleist personajele nu se autoanalizează, nu au răgaz şi nici putere s-o facă, trăesc intens emoţia, ea le curmă cîteodată graiul - sau lasă loc exclamării, gestului spontan sau automat, şi cel mai des - tăcerii. ÎSîntem foarte departe de "Fedra" lui

Racine, în care analiza cea mai exactă a sufletului eroinei o dă ea însăşi în frumoase tirade).

Subiectivismul, locul pe care-l ocupă sentimentul, ponderea pe care o are elementul iraţional, exaltarea sentimentului intim, erau trăsături tipice gîndirii romantice şi deşi Kleist n-a fost apropiat de cercul fraţilor Schlegel, a cunoscut şi el lucrările filozofice care au alimentat pe pămînul ideilor mişcarea romantică, intuiţiile sale concordă cu ele şi mai ales prin structura sa intimă era înclinat către o interpretare romantică a vieţii.

Ea este vizibilă în fondul piesei "Penthesilea" deşi prin izvor de inspiraţie şi construcţie exterioară ea părea a fi mai aproape de clasici. Era străină însă clasicismului, explorarea străfundurilor uneori tulburi ale vieţii instinctuale umane şi aspectul de trăire individuală, de confesiune a EU-lui.

In piesa "Kätchen von Heilbronn" sau "Incercarea prin foc" (1808), nu numai fondul ci şi forma este mai vizibil romantică. Kleist o subintitulase "mare dramă cavalerească istorică" pentru că acţiunea e plasată în Ev Mediul german şi unul din eroii principali e un cavaler, dar nu are nimic "istoric" în , dimpotrivă, scene de vrăjitori, salvări miraculoase, apariţii de heruvimi, un tribunal secret, sînt elemente din cele mai obişnuite în literatura romantică. Piesa e inspirată de balade populare germane şi mai fusese tratată în literatură.

Vorbind despre Penthesilea şi Kätchen, Kleist a subliniat apropierea ce se poate face între cele dou ă eroine, astfel: Ele aparţin ca semnul plus şi minus în algebră şi sînt una şi

aceeaşi fiinţă, dar gîndită în raporturi opuse.

"Kätchen este reversul Penthesileii, celălalt pol al ei, o fiinţă care este tot atît de puternică prin totală dăruire, ca cealaltă prin acţiune".

In timp ce Penthesilea încearcă să ajungă la obiectul iubirii sale printr-o acţiune fără măsură, căutîndu-l la început mereu pe Achille în vălmăşagul luptei pentru a-l întîlni, acţionînd ca o furie apoi pentru a-l nimici, Kätchen merge pe alt drum : dorinţa ei de a-l obţine pe contele von Strahl ca soţ, se manifestă prin a-l servi şi a fi gata să i se jertfească, cu aceeaşi lipsă de măsură, dintr-un sentiment tot atît de covîrşitor, aproape patologic.

In Kätchen,Kleist a creat un ideal feminin caracterizat prin candoare , graţie, frumuseţe, bunătate, abnegaţie, blîndeţe. Totul în ea este spontan, suav, pur, naiv, pornind din simţirea ei profundă şi puternică, în care se încrede orbeşte. Nici o mişcare, nici o acţiune a ei nu este dictată de raţiune, ea se mişcă aproape ca o somnambulă şi atunci cînd întrebată în faţa unui tribunal secret de ce se comportă astfel faţă de conte, în răspunsul ei care nu cuprinde nici o explicaţie, invocînd neştiinţa, găsim cea mai directă manifestare a preponderenţei instinctualului în alcătuirea ei sufletească.

Viziunile pe care le are, sensibilitatea ei neobişnuită care o pune parcă în legătură cu puteri care nu vorbesc altora, explică siguranţa cu care păşeşte pe un drum spinos care o duce pînă la urmă la ţintă. E drept că descoperirea originei sale imperiale uşurează producerea deznodămîntului fericit, dar iubirea contelui era cîştigată dinainte de frumuseţea şi deosebitele calităţi sufleteşti ale fetei.

Este personajul pe care Kleist îl înzestrează cu o natură puternic iraţională - trecînd prin viaţă ca în transă, fără ca nimic s-o poată abate de la hotărîrea de a fi mereu şi pretutindeni în preajma omului iubit, deşi acesta face totul ca s-o îndepărteze ; abia la sfîrşit cînd e condusă ca mireasă spre dînsul, se trezeşte parcă dintr-o lungă letargie pentru a intra cu dorinţele împlinite în sfera conştientului.

Dar numai în acea stare interioară, năzuinţele ei tainice, ei înşişi necunoscute s-au realizat, numai a tunci putea vorbi fără sfială contelui despre iubirea ei, cînd o făcea inconştient, cu un sentiment limpede, de nezdruncinat şi prin dăruire totală.

Personajul Kätchen este conceput ca o demonstraţie vie a capacităţii pe care o are numai sentimentul intim de a alege adevărata cale într-o situaţie hotărîtoare şi superioritatea comportării dictate de o inimă care iubeşte. Kätchen care s-a eliberat de neorînduelile pe care le aduce conştiinţa, îşi păstrează sentimentul clar şi curat în ciuda tuturor piedicilor.

Ludwig Tieck prezentînd piesa subliniază : "Este o autentică piesă populară (Volksschauspiel) de o forţă şi duioşie, cum nu avem alta"[1].

Cazul Alemenei în "Amfitrion" o traducere - prelucrare după Molière este altul. Aici cu toată puterea sentimentului ei pentru soţ, cu toată credinţa pe care vrea să i-o păstreze, este înşelată de Jupiter care pentru a o putea cuceri trebuie să ia chipul soţului. Kleist se depărtează de textul lui Molière mutînd accentul pe starea sufletească a Alemenei departe de a fi privită sub unghiul comic. Dimpotrivă şi aici întîlnim o ra-

---

1. Ludwig Tieck : "Dramaturgische Blätter", Iosef Max Verlag, Breslau, 1826, pg.112

finată cunoaştere a sufletului uman, înţelegerea capacităţii lui de dezvoltare şi chiar de împărţire şi nesiguranţă a sentimentului. Este cazul Alemenei : în soţ ea vede zeul, Amfitrion în ochii săi e zeificat şi tocmai aici se găseşte explicaţia înşelării sale. Centrul existenţei pentru Alemena, ca şi pentru Kätchen este dragostea. Eroarea sentimentelor Alemenei e din vina inmixtiunii raţiunii, ea complică ce este simplu, întunecă ce e clar. Kleist pe care filozofia lui Kant îl sedusese un timp, face aici o critică ironică noţiunii însăşi de adevăr.

In a 38-a prelucrare a motivului, aşa cum menţionează în chiar titlul piesei sale (Amfitrion 38) Girandoux dă o dezvoltare mai apropiată de cea a lui Kleist decît de a lui Molière şi cu subtilitatea şi ironia care-l caracterizează scrisul, îl aduce pe zeu să înveţe din noblеţea şi demnitatea proprii înaltelor sentimente umane.

Concentrîndu-şi atenţia asupra problemelor psihologice Kleist a acordat un loc cu totul neînsemnat realelor relaţii istorico-sociale, puterii şi influenţei cu care ele determină viaţa sufletească a oamenilor, de aceea atît în "Penthesilea" cît şi în "Kätchen von Heilbronn", nu apar conflicte fundamentale pe aceste date.

Dar în perioada în care Kleist a trăit la Berlin, încercînd să dea viaţă unei publicaţii (Phoebus - 1807) din păcate efemeră, atras şi de alte proecte (jurnalul "Berliner Abendblätter") menite să-l angreneze mai puternic în procesul de renaştere naţională care începuse în plină dominaţie franceză, el recepţionează idei şi suportă influenţe de care opera lui se

va resimţi.

Era tocmai epoca cînd după pacea de la Tilsit, în Prusia baronul von Stein încearcă prin cîteva reforme să favorizeze o renaştere a ţării pe toate planurile, în timp ce tinerii scriitori sînt atraşi de mesianismul politic a lui Adam Müller, Schleiermacher, Fichte.

In prelegerile sale de la Viena, A.W.Schlegel îndemna pe scriitori către genul dramei istorice, fără să se oprească asupra întîmplărilor din viaţa unor cavaleri singuratici sau a unor mici prinţi care n-au avut influenţă asupra întregului, ci inspirîndu-se din evenimentele majore, ca lupta cu romanii, domnia Hohenstaufenilor sau a Habsburgilor : "Ce cîmp de acţiune pentru un poet care ar şti, ca Shakespeare, să prindă latura poetică a marilor întîmplări istorice" încheia Schlegel.

In această atmosferă Kleist are ideia de a scrie o piesă inspirată din trecutul legendar al ţării sale, dar avînd o legătură directă cu actualitatea. Unii critici o consideră simplă "fanfară patriotică" (H.A.Korff), dar "Hermannsschlacht" este totuşi mai mult decît atît.

Bătălia lui Hermann (Arminius) cu romanii pe care i-a învins prin abilitate şi fanatism, avusese loc cu multe secole înainte, dar acest episod trecut, putea fi luat drept îndemn şi lecţie pentru contemporani. Aluziile sînt clare şi de dragul lor, Kleist a trecut peste exactitatea faptelor istorice. (Identificarea romanilor cu francezii, unirea celor două neamuri germane în vederea bătăliei hotărîtoare, trebuind să însemne unirea Austriei cu Prusia pentru a-l putea învinge pe Napoleon, nu era greu de făcut).

In Hermann apare din nou o natură iraţională, la care sentimentul prevalează. Noutatea faţă de Penthesilea sau Kätchen

este patriotismul care depăşeşte şi supune sentimentul strict intim, al dragostei pentru soţie.

Ura contra asupritorilor neamului său este la Hermann peste măsura raţională, îl duce la excese inumane, la o cruzime barbară. Si aici găsim principala slăbiciune a piesei : patosul naţional face loc uneori unor răbufniri de ură naţionalistă care-i coboară brusc calitatea şi o falsifică.

Piesa a fost concepută ca un apel la conducătorii naţiunii, pentru a ridica massa inconştientă sau laşă la luptă împotriva agresorului. Un oarecare dispreţ aristocrat pare să fi stat la baza acestei atitudini a lui Kleist.

O celebră montare la Teatrul de la Meiningen (1874) sugera cu puţini interpreţi, prin mişcarea lor într-un ingenios decor, amploarea bătăliei de la Teutoburgerwald.

Tot la Berlin, Kleist asistase la o serie de conferinţe şi fusese foarte interesat de lucrările lui Gotthilf Heinrich von Schubert medic, savant, teolog şi filozof al naturii, care căută explicaţiile ştiinţifice ale unor fenomene ca visul, presentimentul, clarviziunea, somnambulismul, dedublarea personalităţii, toate legate de manifestările inconştientului.

Atracţia pe care aceste aspecte le aveau faţă de scriitorii romantici este cu totul explicabilă - ele putea oferi argumente în susţinerea concepţiei lor generale despre om şi relaţiile lui cu universul, dar mai ales despre structura fiinţei umane - deloc simplă, greu de pătruns numai cu raţiunea, abia acum dezvăluindu-şi tainice unghere pe care literatura începe să le cerceteze.

Atît în "Penthesilea" cît şi în "Kätchen von Heilbronn" Kleist se oprise asupra stărilor sufleteşti crepusculare, în care vedea căi deschise către cunoaşterea adîncimilor sufleteşti Pierderea conştiinţei, apatia care urma unei dezlănţuiri frenetice, visele prevestitoare, "semnele" pe care un cadru nocturn mai ales le favorizează, au un rol important în viaţa personajelor sale. Dar parcă nici unde ca în "Prinz von Homburg" (1810) această stranie împletire de eroism şi slăbiciune, de vis şi realitate trăite intens, întîlnirea cu moartea şi frămîntările provocate de ea, nu sînt mai artistic redate ca în această piesă pe care putem s-o considerăm capodopera dramaturgiei lui Kleist.

Franz Mehring a spus despre "Prinţul von Homburg", "este o piesă unică prin încercarea îndrăzneaţă de a realiza doar prin umbrele ameninţătoare ale morţii, ceea ce în tragedii se realizează deobicei numai prin moarte - purificarea şi transfigurarea morală a eroului".

Piesa încheie fericit zbuciumul personajului principal care prin asta nu rămîne mai puţin dramatic, pentru că a inclus trecerea printr-o experienţă - limită care a maturizat prin suferinţă, spaimă şi reflexie.

A trăi în spirit propria moarte şi a o accepta, iată încercarea la care e supus un tînăr conducător de oşti, nobil, avîntat, visător, îndrăgostit, dorind să obţină gloria. O gamă largă de simţiri de la cele mai intime pînă la cele legate de patrie, de datoria şi devotamentul faţă de suveran, perspectivele cele mai luminoase şi planurile îndrăzneţe, toate păleşc în faţa disperării şi a morţii şi deşi ea nu se împlineşte, eroul trece prin toate etapele premergătoare unui sfîrşit atît de neaşteptat pentru dînsul şi pe care nu numai că-l crede de

neînlăturat, dar ajunge să-l recunoască ca fiind îndreptăţit.

Piesa foloseşte liber, contopind două legende, un material legat de trecutul de data.asta nu prea depărtat al Prusiei. E vorba de bătălia de la Fehrbellin din 1675 împotriva Suedezilor şi de un Prinţ de Homburg real[1], care nu corespunde nici pe departe cu ceea ce a realizat Kleist în personajul său; dar exactitatea amănuntului istoric nu-l considera deloc obligatoriu, aceasta fiind şi concepţia romanticilor despre piesa istorică.

In schimb problema pe care o pune în discuţie Kleist era cu adînci rădăcini în realitate, fiind dintre cele mai actuale şi mai esenţiale. (Insuşi Kleist şi-a pus-o în cursul carierei sale militare şi în alte împrejurări ulterioare).

Spiritul prusac aşa cum se cristalizase el în cursul regimului militar al lui Frederic cel Mare în secolul 18, se definea în principal prin simţul datoriei şi respectul fanatic al disciplinei. Etica datoriei nu se lega de voinţa şi dorinţele personale, nu avea în vedere armonizarea lumii interioare cu cea exterioară, a individului cu Statul. Criteriul său era funcţionarea pură, îndeplinirea formală a poruncii. Tehnica prusacă a datoriei nu putea să nu intre în conflict cu cerinţele intime ale individualităţii.

In cazul prinţului von Homburg ea face dintr-un erou, un vinovat condamnat la moarte. Prinţul a atacat fără a ţine seama de planul strategic comunicat înaintea luptei, avîntîndu-se indus în eroare de ştirea morţii Electorului, pe care ar fi dorit s-o răzbune şi obţinînd o victorie. Stirea se dovedeşte falsă, vitejia şi victoria prinţului este reală, dar în

---

1. Friedrich Arthur von Hessen-Homburg.

locul cununei de lauri şi a gloriei, el e acuzat de călcarea legei războiului, nesocotirea disciplinei care subminează orice putere statală şi mai ales autoritatea.

Principiul prusac era clar : ofiţerul unui stat feudal care se opune ordinului unui conducător, atinge bazele spirituale ale Puterii. Indiferent dacă vrea sau nu, el înlocueşte principiul legitimităţii feudale ca unul democratic în consecinţele sale. Nu se punea problema împăcării datoriei cu înclinaţia "a voi" cu "a trebui", ci se cerea îndeplinirea datoriei de dragul datoriei. Etica prusacă dorea supunerea în faţa legii, indiferent dacă ea corespundea cu părerea individuală sau nu. Textul lui Kleist a fost înţeles de către unii critici ca o demonstraţie a necesităţii unei "roboter moral" (morala de robot), a unei necondiţionate supuneri în faţa legii, dar în sensurile ei adînci ea nu are această orientare, dimpotrivă.

Intîmplarea, ca şi bunul plac, iniţiativa personală care poate avea urmări triste pentru o întreagă colectivitate, iată ce ameninţă ordinea, legea. Supunerea în faţa lor nu este deloc uşoară, mai ales în cazul prinţului de Homburg şi în desfăşurarea acestui proces interior care-l aduce în acord cu necesitatea, acceptînd-o pînă la urmă şi prin asta manifestîndu-se libertatea şi grandoarea lui umană, stă întreg interesul piesei.

Obiectivitatea datoriei, a legei este subliniată, o rebeliune împotriva lor fără alt suport decît propria voinţă aventuroasă, e condamnată, dar concluzia se deosebeşte de vechia concepţie rigidă şi mecanică caracteristică spiritului prusac.

A te supune legii avînd conştiinţa unei alegeri necesare la care consimţi, aceasta este etapa morală la care e de dorit să se ajungă. Individul oricît de excepţional trebuie să ţină seama de interesele întregului popor, care nu pot fi apărate

în afara principiilor coordonatoare ale legii şi statului.

Soldatul trebuie să-şi facă datoria nu de dragul ei, ci din convingerea că prin aceasta aduce un serviciu Patriei sale - aceasta este diferenţa - noutatea pe care o relevă piesa lui Kleist în problema disciplinei. Dar ea nu vizează decît actul exterior şi nu epuizează fondul piesei. Interesele dinastice sau naţionale acţionează doar ca fermente. Acceptarea liberă a morţii, ca o recunoaştere a greşelii pe care o reprezentase actul carajos pornit din ambiţie personală, din dorinţa de glorie, aceasta este încercarea la care e supus personajul lui Kleist. Prinţul se comportă aşa, pentru că e mînat de simţire, dar viaţa e periculoasă, ea poate schimba repede şi iremediabil situaţia.

Să fii azi erau victorios, iar mîine în faţa gropii deschise pentru a te primi, nu este o situaţie obişnuită, toanele soartei rar se lasă simţite mai uşor. Gîndurile şi mai ales simţirea omului se pot schimba radical într-o asemenea împrejurare.

Cînd perspectiva morţii pare iminentă, ca orice om puternic care iubeşte viaţa, prinţul după un sentiment de revoltă împotriva a ceea ce numeşte la început o nedreptate, e cuprins de o teamă teribilă de moarte - ea îl face să ceară, umilindu-se aproape, intervenţia în favoarea sa şi principalul lucru pe care Natalia, nepoata Electorului, îl reproşează severităţii acestuia este frîngerea unui suflet de erou, prăbuşirea lui sufletească.

Este şi momentul care multă vreme a împiedicat reprezentarea piesei. Imputarea care i se aducea era de a fi atribuit o anumită laşitate în faţa morţii, nobilei ofiţerimi prusace reprezentată de H mburg, dar era o falsă şi strict exterioară inter-

pretare a lucrurilor.

Kleist şi-a găsit admiratori şi critici înţelegători ai adevăratului sens dat scenei, încă în vremea sa. Ludwig Tieck în comentariile sale pe marginea piesei, explică atitudinea prin saltul neaşteptat pe care Prinţul îl face de pe culmile gloriei, ale victoriei reale, care îi dăduse o siguranţă interioară, dintr-o realitate în care parte din visurile lui cele mai intime se împlineau, în cu totul alt plan, văzîndu-se deodată prins, condamnat, viaţa, prietenia, gloria, iubita dispar, pămîntul se deschide în faţa sa şi tînărul oade cu atît mai jos, cu cît mai sus se ridicase.

Intr-un moment din viaţă orice erou sau înţelept trebuie să înfrîngă frica de moarte pentru ca să regăsească viaţa", încheie Tieck[1].

Referindu-se la drama modernă, Hegel susţine o părere care poate fi raportată şi la piesa lui Kleist : "Interesul poetic rezidă aici ... în grandoarea caracterelor care, prin imaginaţia sau prin felul lor de a vedea şi prin aptitudinile lor, devedesc totodată că sînt superioare situaţiilor şi acţiunilor lor şi că bogăţia reală a sufletului lor este adesea o posibilitate înăbuşită şi distrusă de împrejurări şi complicaţii...[2].

Departe de a fi o stare condamnabilă, justificată de complexitatea datelor psihice şi exterioare care o creează, frica, disperarea, tocmai ele dau adevărata dimensiune umană a personajului Kleistian, şi abia faţă de ele apare înalta calitate a revenirii, noblaţea autentică a hotărîrii de a

---

1. Ludwig Tieck : Dramaturgische Blätter, Iosef Max Verlag, Breslau, 1826, pg.6.

2. Fr.Hegel : Prelegeri de estetică, Ed.Acad.R.S.R. vol.III 1966, pg.6o5.

accepta condamnarea, puterea regăsită care înfrînge egoismul şi dă naştere unui eroism a cărui esenţă nu mai stă în gestul exterior, în avîntul din lupta deschisă, ci mult mai adînc în căutarea şi acceptarea adevărului. Acceptarea fără rezerve şi fără calcule a unei pierderi fundamental distrugătoare (şi deseori e pierderea vieţii) este deci ceea ce transfigurează eroii lui Kleist, ceea ce schimbă semnul dramei lor" afirmă Marthe Robert.

Aceasta este problematica de bază care indiferent de final, dă o tonalitate gravă piesei ; conflictul libertate - necesitate, esenţial în orice tragedie, primeşte aici una din cele mai originale dezvoltări, şi o justificare psihologică dintre cele mai subtile ; hotărîrea (în spirit Kantian) e încredinţată numai individului în cauză, el însuşi trebuie să-şi hotărască soarta, numai el şi nimic din afară nu decide vina si supunerea în faţa rigorilor legii.

G.Lukacs în studiile asupra literaturii secolului 19), atrage atenţia asupra tipului neobişnuit social-psihologic creat de Kleist : un înalt ofiţer prusac care e somnambul. Tieck vedea în starea de somnambulism mijlocul folosit de Kleist pentru a adăuga piesei farmecul unui basm, în timp ce Fr.Hebbel considera această trăsătură specială drept "arabescuri romantice".

Intr-adevăr aici intervine elementul profund romantic prezent în structura personajului. Prinţul e nervos, bolnăvicios, răvăşit , o sensibilitate excesivă îi creează stări de somnambulism, în care adîncurile sentimentelor, partea lor rămasă nemărturisită, necunoscută chiar, în stare de trezie, apare la suprafaţă ; cu o astfel de scenă începe piesa, noaptea, într-un parc de castel, visătorul Homburg, în stare

Inconştientă, îşi pune cununa gloriei pe cap şi exprimă sentimentul de dragoste pentru atalia. Acestea sînt simţămintele sale intime, cele care nemărturisite în stare de conştiinţă, reprezintă motivele principale ale acţiunilor sale.

A doua zi, distrat în timpul consiliului militar în care se explică ordinea desfăşurării bătăliei, pentru că are brusc revelaţia iubirii mărturisită în vis, amintită de mănuşa uitată de în mîna somnambulului pe care nu-l trezise din starea lui neobişnuită, H mburg cînd porneşte atacul nu are conştiinţa încălcării unor dispoziţii, pe care de altfel nici nu le reţinuse, tocmai din cauza stării sale interioare. Are loc o neînţelegere, de fapt.

In final, cu ochii legaţi, dus către aceeaşi bancă din grădină pe care usese văzut în prima scenă, fără ca el să ştie că nu i se pregăteşte moartea, ci dimpotrivă fericirea, Hamburg are această semnificativă tiradă :

"Acum, o ! nemurire, eşti a mea.
"Prin ochii mei legaţi tu treci, lumină,
"Cu strălucirea miilor de sori !
"Aripi îmi cresc pe-amîndoi umerii,
"Prin tăcutele-ntinderi de eter sufletu-mi pluteşte
"Ca o corabie răpită de vînt
"Ce vede cum dispare viul port,
"Aşa acum apune -ntunecîndu-se, orice viaţă :
"Acum încă mai desluşesc forme, culori,
"Acum ca o negură totul zace dedesuptul meu.[1]

Ca şi cunoaşterea prin intermediul visului, cunoaşterea onirică . cea care vine nu prin simţuri, ci dinăuntru, pe căile deschise de inconştient, ajută pe om să deosebească încîlcitele căi ale vieţii, să intuiască realitatea, să se apropie de

1. In "Antologia poeziei romantice germane", E.L.U., Buc., 1969 pg.97

adevăr, să înţeleagă moartea ca începutul altei existenţe, chiar dacă legăturile cu cea pămînteană nu s-au rupt. Dualitatea lumii, discrepanţa dintre real şi ideal, senzaţia de fericire iniţială amestecată cu presimţirea prăbuşirii, aşteptarea liniştită a morţii urmată imediat de chemarea vieţii, aceste stări contrastante, aparţin specificului simţirii romantice.

Dar pentru că a coborît atît de adînc în sondarea sufletului uman, cu tot învelişul romantic, piesa interesează şi astăzi, prezentarea ei pe scenele germane nu ar fi atît de surprinzătoare, dar mai semnificativ pare a fi succesul obţinut în montarea strălucită a lui Jean Vilar pentru Festivalul de la Avignon în 1952 şi apoi pe scena Teatrului parizian "Thèâtre des Champs-Elysées" cu Gérard Philippe, realizînd una din marile creaţii ale carierei sale în rolul principal, şi avînd ca parteneră pe Jeanne Moreau (Natalia).

Sentimentul tragic al existenţei, balansul între viaţă şi moarte, extremele între care se mişcă sufletul uman şi toată frumuseţea în varietate a trăirilor lui, lipsa oricărui dogmatism sec în abordarea temei - iată ce atrage şi e considerat modern în textul lui Kleist.

Si forma piesei corespunde gustului pentru sobrietate şi prezentare eliptică al spectatorului evoluat. Tieck apreciase foarte bine această particularitate a scrisului dramatic Kleistian : "Bogata formă artistică a piesei, în care se dezvoltă şi e realizată nemijlocit sub ochii noştri acţiunea şi se arată motivele, se prezintă caracterele şi sentimentele, constrînge pe dramaturg numai să indice anumite lucruri sau să le treacă cu totul sub tăcere, lăsînd descifrarea lor simţului sau sentimentului trezit în spectator"[1].

Si în această piesa ca şi în "Penthesilea" există o

---

1. Ludwig Tieck: Dramaturgische Blätter, Iosef Max Verlag, Breslau 1826, pg.6.

prezentare indirectă cu caracter epic, a bătăliei cu Suedezii, prin comentariile celor ce o observă, în schimb lupta din sufletul prinţului, cu cele trei etape hotărîtoare se dezvăluie direct, ea ocupă prim planul piesei.

Georg Brandes relevînd "genialitatea cu care procesul interior este oglindit", scrie despre Kleist : "El stăpîneşte mai presus de toate o formă precisă şi plastică, are un patos pe care nu-l găsim la Goethe - tot ce a scris el este spiritualizat, expresiv, profund şi arzător senzorial şi în cele mai bune opere forma este consistentă şi fără ornamente"... Replicile sînt pline de forţă, clare, fiecare cuvînt e ca o medalie bine tăiată".

Foarte importantă e transferarea conflictului în interior ; lupta se duce în sufletul prinţului de Hamburg, el îşi decide singur soarta deşi Principele elector indică iniţial eroarea săvîrşită ; dar odată cîştigată bunăvoinţa lui, răspunderea hotărîrii trece asupra lui Hamburg şi acest lucru este absolut esenţial. Nu o constrîngere din afară, ci numai legea proprie, interioară, conştiinţa, este cea care e pusă la încercare. Din această cauză relaţiile dintre Elector şi Hamburg sînt cordiale, nici un moment de ură personală, de reacţie mărunţă, meschină nu poate fi înregistrat între ei, vitejia lui Hamburg găseşte toată preţuirea la suveran, simpatia e vădită şi nici la cel condamnat nu se naşte suspiciunea faţă de autoritate. Disputa e dusă pornind de la principii şi nu de la relaţii individuale şi tot pe acel plan se rezolvă.

---

1. Georg Brandes : Die romantische Schule in Deutschland, Verlag von H.Barsdorf, Leipzig, 1897, pg. 277

Intr-un anume sens, piesa este clasică, prin locul pe care-l are raţiunea în rezolvare, dar este şi romantică totodată pentru că raţiunea nu aduce de loc o victorie asupra iraţionalului, ci pare a-l complecta în mod fericit.

Creaţia lui Kleist cu atîtea elemente romantice în gîndirea care o inspiră, este străină spiritului ironiei romantice şi nu foloseşte deloc paradoxul, depăşeşte limitele curentului propriu zis; în ea este inclusă şi o comedie valoroasă, care poate foarte bine să fie considerată ca o timpurie manifestare a realismului.

"Ulciorul sfărîmat" (Der zerbrochene Krug") a fost concepută în glumă (18o2), publicată (18o8), pentru cîştigarea unui pariu între tineri scriitori, pornind de la o gravură de Debucourt.

Piesare are merite extraordinare şi imaginile pe care ea le desfăşoară se impun spiritului cu toată intensitatea unei prezenţe imediate", dar păcat că aparţin "teatrului invizibil" a spus despre ea Goethe.

Lăundîndu-i obiectivitatea vie, naturaleţea, abilitatea prezentării şi înscenînd-o la teatrul din Weimar, a împărţit-o în acte, dar piesa n-a avut succes.

Kleist a scris-o într-un singur mare act dovedind acelaş gust sigur ca şi în cazul "Penthesileei", pentru că piesa are structură monolitică, nu trăieşte din acţiune exterioară evenimentele determinante avuseseră loc în ajun, în scenă asistăm doar la o dezbatere a cărei originalitate constă în faptul că cel vinovat e tocmai judecătorul.

Dinamismul e creat pe plan oral între adevăr şi minciună, ca şi într-un "Oedip", "à rebours", se caută vinovatul, dar pentru că e vorba de comedie, el nu vrea deloc să se recunoască ca atare, ci dimpotrivă încearcă să arunce vina asupra altcuiva; Ulciorul spart al doamnei Martha aruncînd o pată asupra cinstei fetei sale Eva, devine actul de acuzare al judelui Adam chemat să facă lumină într-o împrejurare pe care ar fi avut tot interesul s-o lase cufundată în întuneric.

Incercările de clasificare aduc mai mari încurcături : dialogul despre care Clemens Brentano spunea că se duce ca între surzi, între persoane închise care n-au încredere unele în altele, este cît se poate de bine găsit pentru a face sesizabilă străduania şiretului judecător, o oarecare încetineală în gîndirea ţăranilor, încăpăţînarea lor de a lămuri lucrurile, bunul simţ care nu se lasă păcălit.

Se judecă spargerea ulciorului, dar de fapt ar fi fost cazul să fie judecată purtarea lui Adam, bunul său plac şi şantajul la care recurge, nedreptatea pe care cu siguranţă ar fi comis-o fără să se încurce în scrupule şi de data asta, dacă nu era prezenţa unui superior. Este un portret satiric al micilor satrapi locali care stăpîneau viaţa satului pînă către sfîrşitul secolului 18, fără nimic din idilismul dulceag sau artificialitatea "rozã" din scrierile la modă, cinismul, ipocrizia, lăcomia abuzivă, semidoctismul se întîlnesc în figura extrem de vie şi profund comică a judecătorului Adam. Incercarea lui de a-şi acoperi păcatele, forţele concentrice cu care are de luptat şi care sfîrşesc prin a-l demasca, dau mişcare interioară unei mari scene statice în exterior.

La baza comicului stă vechea contradicţie între aparenţă şi esenţă, plasată într-un cadru pitoresc care aminteşte pic-

turile de gen inspirate de viaţa ţăranilor ale lui David Teniers.

Este ceea ce în versiunea lui A.Adamov a valorificat în principal şi cu mare succes spectacolul regizorului Roger Planchon la Teatrul de Comedie din Lyon în 1954, - în acelaş an la "Berliner Ensemble" şi în 1955 la Teatrul Grammont din Paris.

Neobişnuită prin adînca pătrundere în zonele cele mai tainice ale vieţii interioare, prin sentimentul tragic de mare intensitate pe care-l năştean sfîşierile lăuntrice, opera lui Kleist n-a avut succesul pe care-l merita în epoca lui. Rar jucată şi fără succes ("Prinţul de Homburg" - Viena 1821, la Dresda în 1825, la Berlin 1828 ; "Penthesileea" în 1876 la Berlin) ea cunoaşte abia acum o viaţă scenică şi are parte de comentarii numeroase. Dar creaţia lui Hebbel, gîndirea lui Nietzsche, dramaturgia lui Strindberg şi Wedekind, piesa existenţialistă modernă, se apropie şi se leagă într-un fel de vastele domenii de sensibilitate şi gîndire în care Kleist a fost primul explorator.

Scanned with OKEN Scanner

VIATA TEATRALA

Străduinţele lui Goethe în domeniul regiei, principiile pe care le statornicise cu privire la interpretarea actoricească, generaţia de actori între care se remarcase Schröder, apoi Iffland, ridicase teatrul german către sfîrşitul secolului 18 la un nivel profesionist mediu ; epoca romantică, determină o evoluţie mai marcantă pe linia profesionalizării oamenilor de teatru. In afară de unele particularităţi de stil cerute de specificul romantic al textelor, în genere este vorba de un proces de înlăturare a convenţionalismului, artificialităţii şi rigidităţii în favoarea unei interpretări mai aproape de natural şi adevăr.

Dintre cei care avînd gîndire originală asupra teatrului, au exercitat o influenţă directă prin poziţia pe care au ocupat-o, în primul rînd trebuie menţionat Ludwig Tieck. Prozator şi dramaturg de mare talent, critic teatral, consilier al Teatrului din Dresda (din 1820) apoi secretar literar al acestuia (din 1825), chemat la Hoftheater din Berlin, Tieck a avut posibilitatea să pună în practică o bună parte din

ideile şi principiile pe care le-a apărat în publicistică şi în valoroasele sale studii despre arta spectacolului "Dramaturgische Blätter" (1826 şi 1848).

Gustul sigur, cultura sa profesională şi spiritul romantic, se pot observa în orientarea repertorială a teatrelor pe care le-a îndrumat. Deşi a căutat să promoveze dramaturgia romantică, el fiind primul om de teatru care l-a preţuit şi apoi l-a editat pe Kleist, "Prinz von Hamburg" şi "Ulciorul sfărîmat" fiind montate la teatrul din Dresda în urma stăruinţelor sale, locul precumpănitor credea că trebuie să revină lui Shakespeare din care el însuşi şi A.W.Schlegel au tradus principalele piese "Romeo şi Julietta", "Lear", "Iulius Cezar", "Othello", "Visul unei nopţi de vară", "Macbeth" - apar în înscenări valoroase la teatrele din Dresda şi Berlin.

Spectacolul de mare amploare (ansamblu de 100 persoane) realizat la Berlin în 1843 cu "Visul unei nopţi de vară" pentru care F.Mendelssohn - Bartoldy compusese muzica, reluat de 40 de ori (cifră record) a fost considerat ca punctul culminant nu numai al vieţii teatrale berlineze, dar şi al domniei lui Fr.Wilhelm IV - sub raport artistic.

După Shakespeare, preferinţa merge către anticii greci (Antigona), Tieck găsind unele puncte comune printre care lipsa decoraţiei, aspect care îl preocupa îndeosebi. In 1836 la Dresda încercase chiar să ridice o scenă de tip elisabetian, considerînd că cea italiană nu oferă suficiente posibilităţi realizării unui spectacol de mare fantezie. O scenă care să înainteze spre public, pe care cortina să nu cadă, i se pare mult mai potrivită realizării contactului cu publicul, obiectivul principal al reprezentaţiei.

Tieck polemizează în presă şi practică cu apărătorii

proporţiilor masive ale arhitecturii teatrale ; el consideră că sălile prea mari, prea înalte, dăunează jocului actoricesc, îi fură din naturaleţe, iar prin depărtare şi neclaritate împiedică nuanţele, sensurile subtile, să ajungă la spectator.

Incă în eseurile publicate în 1800 "Briefen über Shakespeare", Tieck opta pentru o scenă elisabetană fără ca să exileze din ea pictura şi decoraţia, acestea păstrînd proporţii care să nu apese actorul, să nu-l strivească.

Coordonarea între factorii de bază ai spectacolului, grija pentru unitatea lor artistică, principiul ansamblului scenic, adică ceea ce în deobşte este privit ca o cucerire a teatrului realist, a fost preconizat de Tieck şi fără a reuşi să se impună pe multe scene, el a dus totuşi la realizări teatrale memorabile (ca "Visul unei nopţi de vară" 1843).

Contrar părerii mult răspîndite în acel timp, după care jocul actorilor alcătueşte o "pictură mişcătoare" prezentată într-o ramă, Tieck dorea mai multă vioiciune plastică, mai multă libertate şi fantezie în gesturi, înlăturarea jocului "frontal" al actorilor sau plasarea lor în semicerc (obişnuită la Weimar şi obţinerea unui ansamblu fără recitalurile oricît de pline de virtuozitate ale vedetelor-interpreţi.

Fiecare text are un stil, un specific propriu care dictează tempo-ul vorbirii scenice, ritmul spectacolului în general, susţinea Tieck. In acest ritm trebuiau să se integreze fiecare caracter, fiecare scenă, sentiment sau vers, ritmul alcătuind o bază a unităţii ansamblului. Pentru actor lucrul cel mai important era găsirea acelei forme în care fără să-şi piardă personalitatea creatoare, el să se poată transforma în personajul creat de dramaturg. Pentru aceasta actorul trebuie să aibă în vedere nu un singur model, ci mai multe pe care să le unea-

scă într-o singură figură, cu termeni pe care Tieck nu i-a folosit atunci, aceasta însemna îndemn la tipizare, nu la simpla portretizare.

Importantă era accentuarea laturei creatoare a artei actorului de către Tieck ; pentru el acturul este mai mult decît un simplu transmiţător al voinţei scriitorului "actorul adevărat trebuie nu numai să-l înţeleagă pe dramaturg, el trebuie în multe locuri să poată să-l complecteze, să-l depăşească - mai ales acolo unde poetul lasă loc de desfăşurare liberă artei scenei - cînd geniul actorului trebuie să domnească singur.

"Adevărata declamaţie este redarea naturală a adevărului pur din viaţă" recomanda Tieck, el însuşi fiind mare recitator ; prin această cerinţă ca şi prin celelalte el depăşeşte de fapt înţelegerea artistică a epocei sale, înscriindu-se printre promotorii interpretării realiste în teatru.

In privinţa costumului, deşi reformele din acest domeniu ale actorilor francezi, M-lle Clairon şi Talma care tindeau la o apropiere de linia istoriceşte exactă, erau cunoscute şi în Germania, Tieck nu le considera necesare ; costumul trebuind să fie după dînsul, cît se poate de teatral, să fie poetic, să aibă valoare plastică.

Alt mare prozator romantic, E.T.A.Hoffmann (1776-1822) fără a avea realizări în dramaturgie, a fost în schimb prin talentul de muzician şi pictor, angrenat direct în viaţa teatrală, la teatrul din Bamberg, cumulînd la un moment dat funcţiile de compozitor, dirijor, secretar literar, regizor, pictor scenograf,

arhitect şi membru al direcţiei, cheltuind mult timp, energie şi talent.

Pentru Hoffmann, teatrul este "viaţă", dar nu în sens de banalitate zilnică, ci proectarea subiectivă a ei (inneres Schauen), viaţa văzută interior, chiar în formele ei fantastice. Creerea iluziei devenea principalul obiectiv al străduniilor artiştilor, decorul şi mai ales limbajul luminii făcînd parte din mijloacele cele mai convingătoare, cărora însuşi Hoffmann le-a închinat multe eforturi creatoare, dovedind un simţ special în folosirea luminii (mai ales în montarea piesei "Hamlet" de Shakespeare, în traducerea lui A.W.Schlegel, în 1811, la teatrul din Bamberg).

Dramaturgii săi preferaţi erau Calderon, Gozzi, Shakespeare şi Kleist ; pentru montarea pieselor lor creia mari decoruri pline de patetism şi inventivitate.

Calderon în special îi părea potrivit pentru a sugera i deia romantică despre infinitul lumii, actorul ideal după Hoffmann trebuind să fie un purtător al acestei idei şi un artist care să ştie să miște coardele inimii spectatorului.

Hoffmann făcea parte din cenaclul de la Berlin (Fraţii Serapion) la care participau romanticii Achim von Arnim, Clemens Brentano, Chamisso, Tieck, La Motte-Fouqué.

Pentru una din piesele inspirate de vechile mituri germane şi scandinave pe care le-a scris Friedrich baron de La Motte Fouqué (1777-1843) şi anume pentru "Undine" (1814) (al cărei subiect îl va prelucra mult mai tîrziu J.Giraudoux (Ondine) Hoffmann a compus muzica care se integra atît de bine în acţiune încît ea a fost considerată multă vreme drept opera cea mai simbolică şi mai caracteristică a spiritului epocei romantice.

Pentru "Masca" a scris textul şi muzica, în colaborare cu Zacharias Werner , a creat "Cruce la Marea Baltică" şi altele, azi uitate.

Hoffmann acordă un loc însemnat ironiei romantice, ea coexistă cu gravitatea şi sublimul şi are rolul de a sparge tensiunea scenică prea dramatică, de a relua aceeaşi temă dar privind-o sub un unghi diferit, în alt registru. Aprecia ca şi Tieck alternanţa serios-comic, creată prin prezenţa bufonilor în opera lui Shakespeare, a personajelor de Graioso la spanioli, a măştilor la Gozzi şi folosea deseori absurdul ca mijloc şi drum al cunoaşterii în înscenările pe care le realiza.

Ceea ce părea nou în montările şi în ideile expuse teoretic, de Tieck sau Hoffmann, se completa cu activitatea regizorală desfăşurată la teatrul din Düsseldorf (1832-37) de către dramaturgul Karl Immermann (1796-184o).

Ca şi Tieck căuta posibilităţi de modificare modernă a scenei, cea de tip italian părîndu-i nesatisfăcătoare mai ales pentru montările din Shakespeare, experimentînd folosirea ca loc de joc a unui proscenium care înainta mult spre public. Crearea iluziei favorizată de scena italiană nu i se părea esenţială, tinzînd s-o înlocuiască prin fantezie şi stil, înlăturînd concepţia picturală despre montare printr-una arhitecturală.

Nu a ajuns la desăvîrşirea acestor principii, dar le-a gîndit, le-a enunţat şi după afirmaţia istoricului de teatru Heinz Kindermann, cu Immermann începe dezvoltarea artei regizorale care duce la Reinhardt. Pînă la el nimeni nu avusese o

idee atît de clară despre locul regizorului în creearea spectacolului, despre importanţa unei voinţe creatoare unice pentru înlesnirea obţinerii ansamblului artistic.

Immermann consideră ideal cazul în care un dramaturg este şi regizorul piesei sale ; pătrunderea sensurilor textului, transpunerea lor scenică aşa puteau fi mai sigur obţinute. Seriozitatea pe care o punea în pregătirea unui spectacol, inventivitatea, modul în care ştia să îndrume actorii spre ocolirea retorismului prin valorificarea unei adevărate culturi a cuvîntului, au stat la baza montărilor sale celebre "Blaubart" de Tieck (1835), "Faust" de Goethe (1834-5), "Prinz von Homburg" de Kleist (1833). Mai ales în "Faust" era vădită prezenţa viziunii romantice, prin alternanţe rapide şi expresive în mişcare, prin contrastul lumină şi întuneric, considerat "rembrantian" de către contemporani, prin folosirea efectelor produse cu ajutorul unei lanterne magice pentru a crea impresia tainică - misterioasă necesară unor anumite scene.

Immermann cerea de la actori accentul pe cuvînt, ca o reacţie împotriva unei mode introduse de un mare actor ca Ludwig Devrient (1784-1832) la care mimica împlinea totul, dar care era prost imitat de alţii.

In roluri ca Shylock , Falstaff, Lear sau Franz Moor, Devrient era expresiv, avînd treceri rapide de la o stare la alta, impresionînd spectatorii prin intensitatea simţirii.

Aceasta era de fapt una din noutăţile aduse de romantism în arta actorului : reliefarea pasionalităţii în aspectele ei contrastante, antitetice.

Dintr-o generaţie anterioară, Johann Fleck (1757-1801) la Teatrul din Berlin, jucase cu mult talent în acest mod. Devrient dă o strălucire mai mare acestui aspect şi preferinţa se impune unor largi cercuri de actori şi spectatori.

Cei mai puţin talentaţi, alunecau spre un patetism ieftin, ajungînd la o declamaţie falsă, mult exagerată ; dar la un actor de calitatea lui Deurient stilul romantic de joc primea o distincţie şi o pregnanţă cuceritoare.

Scanned with OKEN Scanner

C o n c l u z i i

Cu personalităţile pe care le-am amintit, romantismul nu-şi încheie prezenţa în teatrul german ; în generaţia imediat următoare apar prelungiri vizibile, elemente pronunţat romantice atît în opera lui Georg Büchner, care în ansamblu privită este o timpurie afirmare a realismului, cît şi în cea a austriacului Franz Grillparzer deşi asupra ei influenţa clasicismului weimarian se resimte puternic.

Pasionalitatea specific romantică se regăseşte şi în creaţia lui Christian Dietrich Grable ; apropierea dintre muzică şi cuvînt atît de proprie idealului estetic al romantismului va fi realizată strălucit în opera dramatic-muzicală a lui Richard Wagner, aşa încît se poate afirma că în ipostaze mai mult sau mai puţin vizibile, de-a lungul întregului secol şi chiar în teatrul contemporan, romantismul îşi afirmă prezenţa fără a constitui - firește - stilul dominant.

Acest lucru s-a întîmplat doar în primele două decenii ale secolului 19. Atunci a apărut viziunea despre lumea caracteristic romantică, atunci au fost enunţate idei şi principii noi în dramaturgie şi arta scenică ; e drept că unele au fost doar dezvoltate sau încărcate cu o pondere pe care n-o avuseseră anterior, dar cele fundamentale aveau un caracter original distinct.

Prin îndrăzneala de a merge pe căi nebătute, prin talentul de a transpune în formă teatrală neliniştile, întrebările chinuitoare sau dispoziţia ironică de care erau stăpîniţi, prin

perspicacitatea cu care au descoperit mijloace de expresie mai variate, mai expresive, prin profunzimea gîndirii, ne apar ca personalităţi de prim ordin, Kleist, Tieck şi fraţii Schlegel.

Studiul nostru a încercat să prezinte epoca iniţială plină de căutări, spirit polemic, caracterizată prin efervescenţă creatoare în domeniul teoriei şi practicii teatrale, epocă în care s-a definit profilul artei romantice, important punct de pornire pentru evoluţia ulterioară a teatrului.

Scanned with OKEN Scanner

B I B L I O G R A F I E

Barrett H.Clark — European Theories of the Drama, Crown Publishers, New-York, 1959.

– — Antologia poeziei romantice germane, E.L.U., Buc., 1969.

Béguin Albert — Sufletul romantic şi visul, Ed.Univers, Buc., 197o.

Benz Richard — Die deutsche Romantik, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 194o.

Bossert A. — Histoire de la littérature allemande, L.Hachette, Paris, 1913.

Brandes Georg — Die romantische Schule in Deutschland, Verlag von H.Barsdorf, Leipzig, 1897.

Brion Marcel — L'Allemagne romantique, Ed.Albin Michel, Paris, 1963.

Călinescu George — Impresii asupra literaturii spaniole, Fundaţii, Buc., 1946.

Călinescu Matei — Eseuri despre literatura modernă, Ed.Eminescu Buc., 197o.

Devrient Eduard — Geschichte der deutschen Schauspiel Kunst, 2 B, Henschelverlag, Berlin 1967.

Dietrich Margret — Europaische Dramaturgie im 19. Jahrhundert, Hermann Böhlans Mach f., Graz-Köln, 1961.

Gheorghiu Octav, Cucu Silvia — Istoria teatrului universal, vol.II, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1966.

Gregor Ioseph — Weltgeschichte des Theaters, Ed. Phaidon, Zürich, 1933.

Grillparzer Fr. — Ale mării şi iubirii valuri, trag. 5 acte, traduse de C.Berariu, Cernăuţi, 19o4.

Heines Heinrich — Sämtliche Werke, V B., Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich — Prelegeri de estetică, vol.II, Ed.Acad.RSR, 1966

- — Histoire des Spéctacles, ed.Pléiade, Paris, 196

Huch Ricarda — Deutsche Romantik, Haessel, Leipzig, 192o

Isbăşescu Mihai — Istoria literaturii germane, Ed.Stiinţifică, Buc., 1968.

Kindermann Heinz — Theatergeschichte Europas, VI Band, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1964.

Kleist — Ein Lesebuch für unsere Zeit, von Walther Victor, Aufban - Verlag, Berlin und Weimar, 1964.

Klin Eugeniusz — Die Frühromantische Literaturtheorie Fr. Schlegels, Acta Universitatis, Wroclaw, 1964.

Korff H.A. — Lessing, Kleist, Schiller, Kochler und A melang, Leipzig, 1961

Korff H.A. — Geist der Goethezeit, IV B, Kochler Amelang, Leipzig, 1966.

Kluge Hermann — Geschichte der deutschen national Literatur, Druck Verlag von Oskar Bande, Altenburg, Thür, 1937.

Lukács Georg — Specificul literaturii şi al esteticului, E.L.U., Buc., 1969.

Mehlis Georg, dr. — Die deutsche Romantik, Rösl C-ie, München, 1922.

-	Mic dicţionar filozofic, Ed.Politică, Buc., 1969
Morelli Adriana	Ludwig Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier, Univ. Köln, 1968.
Nadler Iosef	Literaturgeschichte des Deutschen Volkes, 4 B, Im Propyläen - Verlag, Berlin, 1938.
Olinescu Teofil	Franz Grillparzer, Libr. Tip. I.L.Bercovici, Doroboi, 1902.
Papadima Ovidiu	Heinrich von Kleist, E.L.U., Bucureşti, 1967
Robert Marthe	Heinrich von Kleist - dramaturge, L'Arche editeur, Paris, 1955.
-	Romantismul european, culegere conf., Universitatea liberă, Fundaţii, Buc., 1931-2.
-	Romantismul românesc şi romantismul european, Soc. de St. fil., Buc., 1970.
Schlagdenhauffen Alfred	Frédérich Schlegel et son groupe, Les belles lettres, Paris, 1934.
Schlegel August Wilhelm und Friedrich Schlegel	Werke, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1873.

Scanned with OKEN Scanner

Schlegel A.W. Oeuvres, 3 vol. Libr. de Weidmann, Leipzig, 1846.

Schlegel A.W. Cours de littérature dramatique, 3 vol., Paris-Genève, 1814.

Schneider Gerhard Studien zur deutschen Romantik, Koehler und Amelang, Leipzig, 1962.

Staël, Madame de De l'Allemagne, Libr. Hachette, Paris, 1958

Thibaudet Albert Fiziologia criticii, E.L.U., Buc., 1966.

Tieck Ludwig Dramaturgische Blätter, Iosef Max Verlag, Breslau, 1826.

Tieck Werke, 2 B, Verlag von W.Spemann, Berlin und Stuttgart,

Tieghem, Paul v Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amerique de la Renaissance à nos jours, Libr. Armand Colin, Paris, 1941.

Tieghem P. v Le mouvement romantique, Libr. Hachette, Paris, 1912.

Tieghem Philippe v. : Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.

Tieghem, Philippe von — Dictionnaire des littératures, 3 vol., Presses Universitaires de France, 1968.

Vianu Tudor — Estetica, ed. III-a, Buc., 1945.

Vianu Tudor — Filozofia culturii, Ed.Publicom, Buc., 1945.

Vianu Tudor — Filozofie şi poesie, Casa Scoalelor, Buc., 1943.

Walzel Oskar — Deutsche Romantik, B.G. Teubner Verlag, Leipzig-Berlin, 1918.

Wellek René — Concepts of Criticism Yale University Press, New Haven and London, 1963.

Wellek René, Austin Warren — Teoria literaturii, E.L.U., Buc., 1967.

Zalis Henri — Romantismul românesc, E.P.L., Buc., 1968

Zink Georges, Maurice Gravier, Pierre Grappin, Henri Plard, Claude David — Histoire de la littérature allemande, Aubier, Editions Montaigne, 1959.

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

CONTRACT

Între subsemnatul Prof.univ. Eugenia Popovici

rectorul Universității/Institutului IATC "I.L.Caragiale" din București

str. Schitu Măgureanu Nr. 1 ca împuternicit al statului și Pantîru Silvia

student(ă) la facultatea de Teatru Artă dramatică

din cadrul Universității/Institutului IATC "I.L.Caragiale" a intervenit prezentul contract.

1. Rectorul se obligă, în aplicarea dispozițiilor legale, să asigure studentului (ei) în perioada școlarității pentru pregătirea sa ca specialist de înaltă calificare, condiții adecvate de viață și învățătură cum ar fi :

a) baza materială pentru desfășurarea în bune condiții a cursurilor, seminariilor, lucrărilor de laborator și activității de cercetare științifică ; perfecționarea continuă a procesului de învățămînt și practicii profesionale ;

b) folosirea bibliotecilor, bazelor sportive și a cluburilor, caselor de cultură și celorlalte mijloace puse la dispoziția studenților de către instituția de învățămînt superior ;

c) asistență medicală gratuită, bursă, cazare și masă la căminele și cantinele studențești în condițiile prevăzute de instrucțiunile de acordare a burselor și a altor forme de sprijin material studenților de la cursurile de zi precum și de regulamentele de organizare și funcționare a căminelor și cantinelor studențești ;

d) să asigure la absolvirea facultății, în conformitate cu dispozițiile legale în vigoare, și în funcție de necesitățile economiei și culturii țării noastre, un loc de muncă corespunzător pregătirii studentului(ei).

2. În întreaga activitate universitară rectorul va acorda studentului(ei) sprijinul necesar în realizarea sarcinilor ce-i revin și va colabora activ cu asociațiile studențești, precum și cu reprezentanții studenților în consiliile profesorale și senatele universitare.

Scanned with OKEN Scanner

3 Subsemnatul Panţîru Silvia student(ă) mă oblig prin prezentul contract la următoarele :

a) să îndeplinesc în bune condiţii sarcinile ce-mi revin potrivit planului de învăţămînt şi programelor universitare şi să depun toată stăruinţa pentru a dobîndi o pregătire de specialitate şi politico-ideologică la nivelul exigenţelor societăţii noastre socialiste ;

b) să respect cu stricteţe prevederile actelor normative care reglementează activitatea studenţilor, să am o comportare civilizată, o ţinută demnă, corectă şi îngrijită atît în cadrul instituţiei de învăţămînt superior cît şi în afara acesteia ;

c) să mă prezint, după absolvire, la locul de muncă repartizat pentru a efectua stagiul în specialitatea pentru care m-am pregătit sau într-o specialitate înrudită, iar în cazul neprezentării la locul de muncă unde am fost repartizat sau al neefectuării în întregime a stagiului, din culpa mea, să suport penalitatea civilă prevăzută de lege.

4. Prezentul contract s-a încheiat în dublu exemplar unul pentru Universitate (Institut) şi celălalt pentru student(ă).

14 octombrie /1972

RECTOR, STUDENT(A)

Panţîru Silvia

I. P. „Grafica Nouă" II — c. 9507

Scanned with OKEN Scanner